А. ЛЕЖНЕВ

ОБ ИСКУССТВЕ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
МОСКВА 1936



МЫСЛИ ВСЛУХ

Андрэ Жид: «Хижина вся сделана руками, как ваза; это работа не каменщика, а гончара» (о вылепленных из глины домах негритянской деревни). Совершенная фраза и совершенное описание. Описание совершенно потому, что в нем дана полная мера своеобразия предмета. Фраза совершенна потому, что она существенна, и «красота» является как бы побочным следствием ее существенности.

Фраза совершенна потому, что совершенно описание.

* * *

Андрэ Жид изыскан, но в той степени, когда изысканность переходит в простоту.

Ему уже всякая «красивость» кажется вульгарной. Его Дневники и его Путешествия написаны на редкость ненарядным языком. Форма у него растворилась в мысли. Когда я читаю Жида, я вижу Запад простой, мыслящий, серьезный. Францию не для иностранцев, а ту Францию, какую любят сами французы.

* * *

Поражает естественность его интонаций. Его мысль кажется записанной так, как она у него надумалась, минуя промежуточный процесс преломления мысли в стиле. Андрэ Жид умеет, ничем не жертвуя, оставаться всегда самим собой: быть может, величайшее умение, какое только дается писателю. Грубое сравнение: с фотографией.

Получается хорошо тот, кто естественно держится перед объективом. Впрочем, и тот, кто научился эффектно позировать. Вероятно, оттого так часты в литературе ложные репутации.

Итак, уподобление не совсем верно. Правильнее было бы сравнить с хорошо поставленным голосом. Хорошо поставить — значит дать возможность певцу петь своим голосом (свободно, без натуги) и отучить его петь не своим. Хорошо поставленный голос у Алексея Толстого. Поэтому кажется, что он пишет так легко, с такой безошибочной, непроизвольной уверенностью, с какой дышат, ходят, жестикулируют.

Тембр у Андрэ Жида другой, но степень свободы та же. Он умеет быть оригинальным, не позируя. Это представляется таким простым, и это так трудно.

* * *

Автор «Жан-Кристофа» шире раскрыт в социальный мир, чем создатель «Имморалиста». Но Роллану не хватает этой естественной простоты выговора. Он бывает иногда слишком красноречив. Андрэ Жид лучше владеет средним регистром выразительности, тем, в котором думают, рассказывают, рассуждают, основным регистром писателя. Ромэн Роллан же пользуется только крайними регистрами: порыва, воодушевления, торжественной печали. Всегда либо allegro appassionato, либо adagio maestoso. Поэтому он может достигнуть огромного взлета, но, может и утомить беспрерывным напряжением, вечной сменой высоких разрядов.

* * *

Круг интересов Андрэ Жида очень широк. Возьмите его Путешествия по Африке. Вы в них найдете наблюдения над растительностью и животным миром тропиков, над формой жилищ и техникой у негров, над их музыкой и бытом, над их трудом и характером. Вы скажете, это — экзотика? Может быть. Но только тематически. Сравните их, например, с письмами Флобера (о Востоке), и вы увидите, насколько в них меньше декоративности и любви

к необычному, насколько они проще, будничнее и человечнее. Жид останавливается на явлениях, которые в сумме составляют то, что принято называть экзотикой, но относится он к ним не как к экзотике, а как к новому кругу фактов, которые он хочет понять в их особенности. Он свободно движется в самых различных областях культуры. В его замечаниях всегда находишь какой-то своеобразный поворот мысли, что-то идущее зараз от осторожной наблюдательности ученого и от острой впечатлительности художника. Присматриваясь к зарослям Логона, он отмечает, что ряд прибрежных тропических растений как бы имитирует или замещает соответственные растения умеренной зоны: ивы, незабудки, подорожник, кипрей; «актеры переменились, но роли и пьеса — те же». Следя за гиппопотамами, он приходил к выводу, что очень крупные животные нуждаются в меньшем количестве сна, и он радуется, когда позже находит у какого-то автора подтверждение этой мысли. Ему нравится техническое изящество простейшего туземного сооружения для поливки полей. Он указывает на изменение архитектуры негритянских хижин в зависимости от характера строительного материала (чистая глина или глина с песком). Он записывает мелодии негров и задумывается над гаммой, лежащей в их основе, над своеобразием их хорового многоголосья. Я уж не говорю о литературе. Она продолжает неизменно занимать Андрэ Жида в пути, в болезни, среди наблюдений над незнакомой страной. Он перечитывает Мильтона, Гете, Корнеля, Чехова — и то, что он о них пишет, не только умно и тонко, но и поражает каким-то читательским простодушием, непосредственностью восприятия, отсутствием «жреческого» важничания и замысловатости, каких можно было бы ожидать от старого, признанного «мэтра».

И этот же человек зорко приглядывается к положению «туземцев», порабощенных колониальной администрацией и промышленными компаниями. Он громко, на всю Францию, на весь мир, заявляет о бесчеловечной эксплоатации негров, об изматывающем их силы труде по собиранию каучука и прокладке иногда никому ненужных дорог, о наглом обмане при расчетах, о варварских наказаниях, которым их подвергают, об их массовой гибе-

ли и бегстве в леса. Его письмо к губернатору вызывает расследование, подтверждающее замечания и выводы писателя. Его книга становится причиной запросов в палате депутатов. Защитники компании поносят его в печати. Словом, путевой дневник Жида делается общественным событием.

Нетрудно найти в нем слабые места, политические наивности. Андрэ Жид верит еще, что вскрытые им недостатки не зависят от общей системы и устранимы при доброй воле, в наличии которой у правительства он не хочет сомневаться. Скоро он эту веру потеряет. Процесс его позднего общественного вызревания характерен и поучителен. Но я хочу сейчас подчеркнуть другое: широту его культурных интересов, соединенную с живым вниманием к социальному, к жизни, труду, невзгодам миллионов. Для Андрэ Жида культура — не праздничное платье, что надевают по выходным дням и скидывают в будни, а прозодежда, которую носят каждый день.

У большинства наших писателей социальный «инстинкт» сильнее, а политический горизонт определеннее, чем у Андрэ Жида. Но много ли найдется среди них людей с такой же широтой и органичностью культурных интересов? Попробуйте сопоставить Путешествия А. Жида с соответственными произведениями нашей литературы. Нигде ведь разница в напряженности пульса культуры не ощущается с большей силой, чем в дневниках, путевых очерках, заметках о виденном. Для Андрэ Жида новая страна — увлекательная книга, которую он старается расшифровать и прочесть возможно полнее. Для него в ней нет пустых страниц, мертвых пространств. Музыка жизни начинает звучать ему всюду, куда только обращается его внимание. Для иных наших путешественников мир — огромное зеркало, в котором они видят лишь самих себя. Или, если это книга, то они, едва заглянув в нее, уверены, что знают ее наизусть. А потому часто и вычитывают там одни банальности.

Но умение многое увидеть тоже следствие культуры. И Андрэ Жид привлекает нас не только потому, что он большой художник, мыслящий оригинально и серьезно и проделавший к шестидесяти годам, когда человек уже

обычно костенеет в своих взглядах и привычках, удивительную по своей молодой смелости духовную эволюцию. Крупные художники есть и у нас, и мы знаем, быть может, не менее поразительные случаи поздних и глубоких изменений всей социально-психологической установки писателя. Что же касается оригинальности мышления, то это не вопрос литературного принципа. Нельзя требовать от писателя: «Думай интересно!» — так как для этого мало одной его доброй воли. Но Андрэ Жид привлекает нас больше всего тем, что он воплощает в себе недостающий и нужный нам тип художника, ставшего «своим человеком» в огромной сфере культуры.

Скажут: таких, как Жид, единицы и в Европе. Это не довод против. То, что является исключением на Западе, должно стать правилом у нас. Нам не к лицу прибедняться. Страна колоссально выросла. Литература рискует отстать от своего читателя.

* * *

Андрэ Жид высказывает очень не банальные мысли в форме простой и скромной. Наши «красивописцы» поступают наоборот: общие места, которые им приходят в голову, они стараются декорировать при помощи нарядной или эксцентрической фразы. Все их, старание уходит в стиль.

* * *

У нас и в самом деле есть «красивописцы», то есть люди, которые воспринимают литературу как стиль, как слог — притом нарядный. Они боятся провинциализма — не мысли, а фразы. Их мучает опасение отстать от моды. Они слывут непререкаемыми авторитетами в области художественных утонченностей и ведут с пристрастием гамбургский счет литературы. Может быть, слово «красивопись» им и не совсем идет: они пишут иногда намеренно угловато, рубленой и рваной прозой. Все равно: суть одна. Фраза перевешивает мысль. Характер почерка важнее, чем то, что написано. Это больше стилисты, чем писатели.

Но ведь «стиль это человек»? Да, если иметь в виду стиль как конкретное проявление принципа, лежащего в основе работы писателя, как реализацию его мировоззрения и мирочувствия. Но если стиль понимать как слог, то к нему скорее применимы слова Тургенева, сравнившего его со здоровьем, которое тогда хорошо, когда его не замечаешь (цитирую на память). Это не значит, что фраза должна быть сглаженной или приглушенной, но это значит, что все ее элементы должны быть подчинены смысловому заданию, а не выступать самостоятельно, привлекая к себе внимание, как новые калоши на деревенском женихе.

* * *

Самая резкая, выступающая, акцентированная метафора может быть оправдана, если она поставлена в смысловой фокус. Тогда посредством нее внимание фиксируется на мысли. Так у Гейне. Обратный пример — в прозе наших «западников». Это — метафора праздная, безработная, не вырастающая органически из текста. Это — новые калоши, которые, когда начинается дождь, берут в руки, чтобы уберечь от грязи. Предмет франтовства, а не необходимости.

* * *

Когда я встречаю очень эффектную и самоуверенную прозу (особенно, если это рассказ о фактах, о виденном), то я чувствую какое-то недоверие. Я боюсь слишком звонких афоризмов, слишком картинных сопоставлений, слишком выделанных контрастов. Я боюсь, что это — головные построения, конструкции, на которые пошло очень немного жизненного материала. Мне не нравится апломб автора, который, пробыв три недели в Испании или Чехо-Словакии, думает, что до конца изучил эти страны и видит людей насквозь, со всей несложной механикой их поступков и мыслей. Это может быть умно, остро, темпераментно, но существует какая-то интонация достоверности, которую опасно терять, а тут она потеряна. Нельзя слишком пышно рассказывать о фактах. И этим блестящим и однообразным фейерверкам я предпо-

читаю сдержанное и скромное изложение Андрэ Жида. Его суждение складывается у меня на глазах. Оно не преподнесено в категорической и абсолютной форме. Я, правда не могу его проверить, но я могу ощутить его вес, его сравнительную тяжесть. А это значит, что я ему верю.

* * *

Требовать простой прозы так же старо, как и стремиться к прозе изукрашенной. Еще Пушкин писал, что точность и краткость — первые достоинства прозы и что «блестящие выражения» в ней ни к чему не служат. Но простота, возведенная во всеобщее правило, не обеднит ли литературу? Если законом становится Пушкин, то не должен ли исчезнуть Гейне?

Пушкин и Гейне, действительно, два полюса прозы, между которыми могут быть расположены, в качестве переходов, все остальные ее типы. Пушкин осуществил на практике то, что утверждал, как теоретическое положение. Его проза точна, нага, мускулиста. Она чуждается украшений и блеска. Метафоры в ней редки и неярки. Проза Гейне красноречива, патетична, полна иронии и сарказма. Она усыпана метафорами так густо, и метафоры эти часто так смелы, что оставляют далеко позади себя «излишества» некоторых современных прозаиков. Но разница здесь та, что метафоры у Гейне органичны, работают (на мысль) в его стилевой системе и не являются просто украшениями.

Впрочем, если б проза Гейне отличалась от пушкинской только богатством своих метафор, то ее особенностями можно было бы и не очень дорожить. На деле ее отличие многообразнее и глубже, и самая метафоричность — лишь одно из проявлений заложенного в ней общего принципа. Рядом с пушкинской — жанрово-раздельной, сдержанной, сознательно-«прозаической» — она выделяется как сплав публицистики с поэзией, как соединение всех жанров в одну универсальную форму, дневниковую, лирическую, памфлетную, в которой с максимальной свободой и яркостью могло бы выразиться то, что день за днем привлекает к себе и волнует общественную сферу человека.

В этом смысле проза Гейне нам не менее дорога, чем

пушкинская. И можно предсказать, без особого риска ошибиться, что тип такой прозы получит у нас большое развитие. Оно намечается уже в культивировании очерка, дневников, записных книжек, как бы мало ни удовлетворяли нас покамест результаты этой работы. И как раз изобильная метафоричность Гейне является тем, что нас привлекает в наименьшей степени. Хотя у него она закономерна и оправдана.

Гейне не должен исчезнуть при торжестве пушкинской простоты и существенности. Простота — это не требование стилевого однообразия, но верховенство смысла, закон работающей детали, функциональная взаимосвязь всех элементов произведения.

* * *

Требовать простоты от литературы — не ново. Но каждый раз это требование имеет другой смысл. Для нас. помимо прочего, в нем разрешение дилеммы: общедоступность — художественность.

Не противоречит ли это, однако, опасениям насчет угрожающего отставания литературы от читателя? Если читатель так вырос, то нужен ли ему специальный литературный режим? Но читатель бывает разный: говоря об отставании, имеют в виду культурный авангард нашего общества; писатель, который оказался бы позади него, потерял бы свои функции идеолога. Кроме того, техническая сложность литературы не стоит в прямой зависимости от ее культурного уровня. Мыслим и такой случай, когда, отставая в культурном содержании, писатель остается недоступным по трудности формы. Наконец, простота не есть снисхождение к меньшому брату. Это — потребность самой литературы. Простота нужна ей в еще большей степени, чем читателю.

* * *

Патетика Ромэна Роллана серьезна, страстна, идет от сердца. Она покоряет нас в «Волках», в «Дантоне», в «Жан Кристофе». Но она чересчур напряжена. У Гейне мы никогда не ощущаем этого перенапряжения. Патетиче-

ский взлет дается ему сам собой. Откуда эта легкость? От разнообразия интонаций. Пафос — опасное средство. Он прожигает страницу. Нужно какое-то противодействие, чтобы суметь безнаказанно ввести его. У Гейне оно имеется: это — ирония и сарказм. Его интонации богаты, свободны и естественны. Они поддерживают и уравновешивают его пафос; когда нужно — выделяют. У Ромэна Роллана противодействия нет. Он почти не позволяет себе улыбки. Он «поет» большей частью в одной тональности. Удивляться надо не его срывам, а тому, как редко он их делает. Какой глубокой, убежденной серьезностью, какой твердой волей художника надо было ему обладать, чтобы пафос не раздавил, не сжег его огромных конструкций!

* * *

Простота выражения уживается у Андрэ Жида с большой изощренностью построений. Его «Фальшивомонетчики» как бы имеют двойное дно. Это — роман о людях и роман о романе; книга — и история книги. В игру введен автор, который является также одним из действующих лиц. Он пишет роман, который развертывается перед нашими глазами, и сам активно участвует в его перипетиях. Форма резко смещенная, парадоксальная, пожалуй, более сложная, чем у Дос-Пассоса. Но парадоксальность ее мы ощущаем не так резко, как у американского писателя, потому что манера повествования — простая, мягкая, и автор думает как бы вместе с нами: мы являемся соучастниками, соглядатаями его работы. Это откровенный опыт, условия и проведение которого он нам открыто показывает.

Это не простая простота библии, Гомера, последних рассказов Л. Толстого. Она у Жида, как и у Франса, полна лукавства, парадоксов, неожиданностей.

* * *

Парадоксальность у Андрэ Жида или Дос-Пассоса никак не обязательна. Она минет вместе с породившими ее обстоятельствами. Мы идем к формам более уравновешенным, крепким, величавым. Но это не будет и простая

простота библии. Она для нас и недостижима и ненужна. Она возможна только в условиях примитивного общества или является стилизацией (как в последних рассказах Л. Толстого).

Просто выраженная сложность — это все, что мы сейчас можем требовать от искусства. «Взрослый не может обратиться в детство, не рискуя показаться смешным» (Маркс).

* * *

В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

Но простота многосмысленна — и мы не всегда друг друга понимаем, когда по видимости говорим одно и то же. Простота-ясность и простота как функциональная зависимость всех элементов, простота-правда и «простое, как мычание» — это все разные вещи, и тот, кто выступает за стилистическую простоту и верховенство смысла, вовсе не обязан требовать возврата к примитиву.

Я не знаю, что имеет в виду Пастернак, и все же отрадно слышать этот призыв к простоте или это сознание ее необходимости. Но меня останавливает странность определений. Возможно, что Пастернак и прав в том смысле, что так воспринимает литературное сознание иных современников простоту и стремление к ней. Но как должно быть заталмужено это сознание для того, чтобы простота казалась неслыханной и воспринималась как ересь!

Впрочем, не происходит ли так всегда? Не была ли встречена простота Пушкина как ересь? Не резала ли обыденная разговорность гейневского стиха уши классиков? Может быть, это вечный удел простоты казаться неслыханной («неслыханная дерзость!» — unerhört!), и сложность впрямь понятнее людям? Да, профессионалам, вработавшимся в определенный стиль, тонкому слою артистов, с трудом меняющему свои навыки и установки, ценителям-консерваторам, воспитанным на выспренней традиции. Но Пушкин, встреченный негодованием державинцев, нашел широкую, энтузиастическую поддержку в тог-

дашней читательской массе. Гейне заучивался наизусть, и его песни распевались в народе. Простота не только шокирует, но и покоряет. Если это ересь, то очень заразительная. Она действительно неслыханна, но так, как неслыханно море, когда его видишь в первый раз между гор и кажется, что оно подымается синей стеной кверху. Море ведь тоже просто: много голубого и много воды. «В том-то и дело, что много воды»,— слышу я возражение.— Просто пишет и Потапенко. Но какими разведенными чернилами».— Нет! между простотой и неискусностью огромное расстояние. Большая простота есть следствие большой культуры. И самыми густыми чернилами написано море.

Гете говорит, что правда сама исцеляет те раны, которые она наносит. То же можно сказать и о простоте.

* * *

Собственно говоря, в искусстве нет таких элементов, которые были бы бесцельны и бессмысленны. Сама бессмыслица является здесь смыслом, и в бесцельности заложена цель.

Видимо безработная метафора, лишенная конструктивных функций, все же выполняет какую-то роль, осуществляет какое-то общее намерение, стремление к декоративности, задание на пышность, красноречие, остроумие, изысканность. При определенной установке это имеет цель и оправдание. Можно возражать, во-первых, против установки, во-вторых, против того, что конструктивно-смысловые и украшающие функции расщепились и выполняются различными элементами.

ГЕОМЕТРИЧЕСКИМ СПОСОБОМ

О С. КОЛДУНОВЕ

Человек умирает. Еще вчера он ничего не знал о болезни, не думал о ней, не чувствовал недуга. Сегодня он вырван из обычной обстановки, из общества здоровых и деятельных людей, из окружавшей его атмосферы занятости и увлечения работой. Его мир ограничен больничной койкой, палатой лечебницы, соседством отработанного человеческого материала. Он лежит и думает. Он томится вынужденной праздностью. В открытую дверь виден длинный, бесконечный коридор, и танцующие движения полотера, безмолвно скользящего по паркету, делают его особенно пустынным. За окном далекий и маленький, как муха, автомобиль словно бы взбирается по носу больного, прильнувшего к стеклу. Внимание человека сосредоточено на мелочах. Его кругозор заполнен неотвязными и случайными деталями. Когда-то человек этот участвовал в гражданской войне. Он привык к опасности и борьбе. Он был организатором большой стройки, отдавшим все свои силы и интересы делу революции, пролетариату. Его личная пригодность, его ценность борца и работника была проверена не однажды и проверена прочно. Но теперь, в тишине и одиночестве, происходит последняя проба: на умирание. Не на смерть — человек привык к ней, но только в торжественном окружении дыма и свинца,— а проба на медленное и жалкое умирание в больничных стенах. Как поведет себя перед лицом этого близкого и осознанного исчезновения, в этих безотрадных буднях болезни тот, кто умел и бороться, и дерзать, и работать?

Такова ситуация, намеченная в повести С. Колдунова

«P. S.». Вопрос поставлен прямо, с экспериментаторской точностью. Условие теоремы сформулировано и объявлено наперед. Дальнейшее течение повести должно ее разрешить, доказать. Повесть строится moro geometrico, геометрическим способом. Ее положения освобождены от избыточного «мяса». Ни «нечаянных» деталей, ни отступлений в сторону. Берется только то, что непосредственно нужно для решения проблемы. Все «боковые» связи отсечены. Материал замкнут в себе и отпрепарирован с такой четкостью, что видны все сухожилия.

Эта замкнутость в теме, эта подчеркнутая служебность деталей, каждая из которых несет на себе сюжетную нагрузку, эта сознательная отграниченность поля зрения, этот доходящий до искусственности подбор пригнанных к одной цели подробностей объясняет, почему сравнение с теоремой или экспериментом первым возникает в уме при чтении колдуновской повести. Боровой (так называют героя «P. S.») попадает в больничную палату. У него несколько соседей. Автор внимательно характеризует каждого из них. Но он при этом руководствуется не «общим» желанием воссоздать обстановку больницы, атмосферу, в которой развертывается драма последнего испытания Борового, что само по себе имело бы определенный смысл и значение, так как помогло бы лучше уяснить систему психологических мотивировок героя повести. Нет, соображения Колдунова более «конструктивны» и непосредственно коренятся в сюжетном замысле его вещи. Каждый из обитателей палаты в той или иной степени повторяет «тему» Борового или построен из ее материала (как вторая тема сонаты часто строится из материала первой). Автор выбирает трех: старика, мальчика и юношу-вузовца. Все трое должны в очень скором времени умереть. Старик спокоен, так как знает, что он умрет, считает смерть в своем возрасте естественной и примирился с ней. Мальчик спокоен, так как не знает о близкой смерти и привык к своей болезни. Вузовец не знает и не спокоен: у него слишком много дела впереди, он слишком захвачен работой, учебой, строительством, жадностью к жизни, чтобы всерьез принять мысль о близком уничтожении, чтобы свыкнуться, примириться с ней. Все трое варьируют ту же психологическую тему, которая вслед за тем широко

развернется на примере Борового. Старик и мальчик противопоставлены Боровому, юноша-вузовец образует как бы некоторую упрощенную параллель, заставляющую Борового внутренне краснеть, потому что он хочет итти к смерти с открытыми глазами.

Как же решает Колдунов поставленную им с такой четкостью задачу? Ее решение начинается с того момента, когда на сцену выступает второй герой повести, Лебяжьев. Оно подготовлено интродукцией «вспомогательных» тем — мальчика Кольки, старика Кузьмича, вузовца Павла. Оно намечено уже, по существу, в одиноких раздумьях Борового, переживающего тягостную отрешенность от жизни, особенно невыносимую по своей новизне в первые дни пребывания в больнице. Оно просвечивает в беседе с пришедшими навестить Борового товарищами, не принимающими всерьез его требовательных расспросов о стройке, его замечаний и выговоров, потому что они стараются оберечь его от волнений, отвести его интересы в безопасное русло — и это наигранное благодушие людей, с которыми он еще несколько дней назад работал рядом, дает Боровому меру его выпадения из жизни. Оно угадывается в разговоре с доктором, где Боровой пытается получить прямой ответ на поставленный в упор вопрос: может ли он выздороветь? и вместо ответа получает обычную докторскую рацею о том, что надо лечиться и бездействовать и поглупеть. И отчаянный вопрос Борового: «Что же мне делать в вашей богадельне?» — дает предчувствовать то, что случится дальше. Но только предчувствовать. До появления Лебяжьева тема лишь намечена. Без этого второго персонажа автор не может развернуть ее. Лебяжьев дает повести и проблеме, в ней заключенной, глубину и перспективу.

Он необходим. Герой повести — не Боровой. Герой повести и не Лебяжьев. Герой повести — Лебяжьев-Боровой, как некая пара сил, разных по знаку и связанных между собой. Лебяжьев образован из тех же ребер основной темы, что и Кузьмич, Колька, Павел (и в этом снова проявляется необыкновенная целеустремленность автора, единство и экономия его средств). Но родство Лебяжьева с Боровым гораздо глубже, и его конструктивно-идейная роль в повести гораздо значительнее, чем у тех. Про

Лебяжьева можно было бы сказать, что он одновременно и антипод и почти двойник Борового.

Впрочем, это требует раскрытия. Внешне Лебяжьев — противоположность Боровому, и только противоположность. Он многословен, судорожно суетлив, зол, насмешлив, циничен. Он самолюбив, претенциозен, в обиде на людей и на время. Он — неприязненный соглядатай революции, которую не понимает и не хочет понимать. Боровой — активный участник революционного строительства. Лебяжьев отошел в сторону от новой действительности и теперь с горькой и смешной заносчивостью утверждает свой смиренный титул: отставной регистратор свиного треста. Да, он, Лебяжьев, блестяще одаренный от природы человек, обладающий тонкими чувствами и оригинальными мыслями, филолог, которому предсказывали замечательную будущность, он — всего лишь регистратор! Да еще свиного треста! Да еще отставной! — отставной, ибо доведен до болезни, до инвалидности, до близкой смерти. Он обращен эпохой в регистратора. Пусть же будет стыдно эпохе, а не ему! И он ухватывается за свое унижение, за свое незаметное, рядовое звание, несоразмерное по своей незначительности с его силами, для того, чтобы в этом доказательстве несправедливости, совершенной по отношению к нему историей, найти утешение и самооправдание. Он регистратор свиного треста, и в этом его право на бунт против времени,— и свою безвестность, свою незадачливость, свой туберкулез он бросает как вызов революции, как обвинение. Он возвращает свой билет на вход в новую жизнь.

Мы можем спросить себя, правда, откуда эта обойденность, и впрямь ли имеет какое-нибудь реальное право быть в претензии на эпоху Лебяжьев? Разве революция не вызвала к жизни тех, кто вынужден был прежде прозябать, не находя применения своим дарованиям? В силу каких причин талантливый человек, которого придавила жестокая пята российского быта, оказался снова отброшенным в небытие после победы рабочего класса? Колдунов не дает на это ясного ответа, но намеки, рассеянные в его повести, позволяют восстановить — хотя бы пунктиром — линию лебяжьевского развития. Не революция загнала его в душевное подполье, но он оказался в

нем еще задолго до революции. Он носит свою неприкаянность в самом себе, он даже гордится ею. Оттолкнутый в звериной схватке за существование, покалеченный буржуазным обществом, он, вместе с обиженностью и надломом, сохраняет в собственной душе закон этой звериной схватки: преклонение пред удачей, тщеславие успеха, желание заставить о себе говорить во что бы то ни стало. Он, видимо, уже смолоду впитал в себя многоразличные яды, которыми одурманивалась часть русской интеллигенции предреволюционного десятилетия, и яд крайнего индивидуализма (каждый сам себе бог) оказался для него наиболее сильным. Он не только надломлен, но и изломан. Поэтому, отверженный буржуазным обществом (ибо — неудачник), он чужой и в пролетарской революции, он не может принять или даже просто понять ее. И свою собственную чуждость, свою вражду он проецирует на эпоху. Он слишком слаб, чтоб сделаться активным врагом революции, и слишком враждебен новой действительности, чтоб примириться с ней.

Казалось бы, что здесь общего с Боровым? Боровой целеустремлен, деловит, не склонен к самокопательству и расчесыванию душевных сыпей. Он мыслит себя как часть коллектива и притом неизменно как работающую часть. Он даже не задается вопросом: обойден ли, обижен ли он? занимает ли он место, соответствующее его дарованиям, или нет? Возня с самим собой кажется ему делом нечистоплотным. Весь кругозор Лебяжьева занят его личностью. Она заполняет все. Ее обиды и треволнения вырастают до гигантских размеров, так что начинают ему казаться едва ли не мировыми событиями. Человек и Лебяжьев становятся почти синонимами. Обида, нанесенная регистратору свиного треста, превращается в космическое зло, естественное стремление человека соотносить все к себе гипертрофируется у него до последних пределов, переходит в болезненно-крайний эгоцентризм. Наоборот, у Борового кругозор открыт и просторен. Собственная спина не заслоняет ему солнца. Жизненная цель Лебяжьева — сам Лебяжьев. Жизненная цель Борового вынесена за пределы его личности. Его дело — личное, так как он отдает ему всю свою энергию, все свое увлечение и успех дела для него то же, что личный успех для Лебяжьева. Его дело —

сверхличное, ибо смысл его гораздо шире «смысла» отдельного существования.

Итак, налицо как будто полная противоположность, резкий и элементарный контраст, нарочно придуманный художником, и говорить о какой-либо близости не приходится. Однако присмотримся к Лебяжьеву внимательнее. Его претензии к миру многообразны. Его первая обида — на революцию, которая будто бы бросила его в толпу безвестных регистраторов, или, по крайней мере, не вызвала к жизни из небытия, из прозябания, куда он ввержен был судьбой. Его вторая обида — на преждевременную, жалкую, больничную смерть, неотвратимое приближение которой он хорошо сознает. Лебяжьев должен умереть неопрятно, буднично, бессмысленно, умереть оттого, что сгнили легкие. Он должен исчезнуть незамеченным из мира, как незаметно прошел он свою жизнь. Но этого-то он и не хочет. Все, что накипело в нем за долгие годы, все неудачи, все обиды человека, считающего себя предназначенным к высокой роли и действительно обладающего незаурядными дарованиями, все это теперь оживает, концентрируется в одном желании — погибнуть с шумом и эффектом. Простой «возврат билета», простой уход его не удовлетворяет. Он должен напоследок хлопнуть дверью. Он утвердит свою личность, свою значимость хотя бы заключительным актом — смерти. И Лебяжьев сладострастно мечтает об этом последнем расчете за все обиды. Он заранее набрасывает картину своего финального торжества: он поразит толпу ужасом, он привлечет к себе ее внимание, немного обидное и глуповатое, он вызовет панику, но он никому не причинит зла. Его бомба окажется безвредной бутылкой. Он погладит ребенка по голове и перережет себе горло бритвой.

Лебяжьев не ограничивается мстительно-самоубийственными фантазиями. Он старается осуществить свой «бунт» в действительности. Он убегает из больницы. Это протест против «позорной» смерти в больничных стенах, против смерти раздавленного червяка. Это выстрел в ночь: чтоб услышали. Но выстрел оказывается и холостым и беззвучным. «Бунтарь» сам возвращается в палату и умирает на койке. Бунт Лебяжьева сорван. Он оборачивается предсмертным капризом слегка помешавшегося больного.

Но он и не может удаться. В нем заключено противоречие. Он порожден одновременно и презрением к «человечеству» и жаждой заслужить его внимание. Лебяжьев хочет «напугать» «толпу», бросив ей в лицо свое оскорбительное пренебрежение, и в то же время заставить ее говорить о себе. Это горечь человека, который истосковался по одобрению «толпы». Это бунт, производимый только для того, чтобы иметь возможность в заключение растроганно погладить по голове ребенка. По существу, «сверхчеловек» Лебяжьев жалко вымаливает сочувствие. Из такого теста бунтари не делаются.

Но все же именно в этой теме предсмертного бунта заключено то, что сближает Лебяжьева с Боровым. Сходство не только в том, что Лебяжьев построен из того же смыслового материала (отношение к смерти), что и Боровой, ибо это можно сказать и почти о всех остальных персонажах колдуновской повести. Но каждый из них варьирует тему отношения к смерти по-иному. Кузьмич и Колька противопоставлены Боровому по контрасту. Павел воплощает в себе лишь о д н у сторону психологического комплекса Борового и притом не самую важную. И только Лебяжьев демонстрирует этот комплекс в резко преувеличенном, а потому и особенно наглядном виде. В сущности, все содержание повести сводится к тому, что Боровой открывает Лебяжьева в самом себе, а потом старается его преодолеть.

Конечно, у Борового мотивировка сложнее и подспуднее, чем у «отставного регистратора». В его психике нет осадка горечи, неудовлетворенной жажды известности и успеха. Он чистоплотнее Лебяжьева и не позволяет подавленным инстинктам вырываться на поверхность, диктовать ему поведение. Он человек волевой. Его нравственная порядочность восстает против рисовки и игры с самим собой. Но тем не менее, задатки лебяжьевских чувств есть и у него. Эмбрион лебяжьевской личности дремлет где-то в темном углу сознания Борового. В обычных для Борового условиях борьбы и работы он не дает о себе знать. Но вот Боровой вырван из обычных условий: он предоставлен самому себе, своим невеселым мыслям, бездеятельному и тягостному ожиданию конца,— и тогда эмбрион подавленной лебяжьевской личности просыпается, пробует шеве-

литься, подает, вначале еще глухой и неявственный, голос. Боровой проходит несколько кругов душевного ада. Сперва он возмущен бессмыслицей болезни и праздности, тем, что он оторван от своего дела — и притом в самый горячий и ответственный момент. Потом его поражает отчужденность, которая быстро создалась между ним и его товарищами, между ним и действительной жизнью, которая упорно отбрасывает больного от себя. Затем бессмыслица болезни осознается как бессмыслица смерти. Боровой не хочет умирать покорной больничной смертью. Он должен сделать последнюю вылазку в мир, хотя бы и с риском укоротить свои и без того недолгие дни. Он хочет погибнуть гордо, с достоинством, на работе, на своем боевом посту. Но жизнь еще раз выталкивает его из себя, как инородное тело. Его вылазка в прежний мир деятельности срывается, как сорвался побег Лебяжьева. И теперь, когда его гордость и то, в чем он видел смысл жизни, растоптаны как будто окончательно, когда он прошел как будто последний круг ада, перед ним встает вопрос о самоубийстве. Он открывает ящик стола и вынимает револьвер.

Как мы видим, между мыслями и поведением Борового и мыслями и поведением Лебяжьева — явственная параллель. Сам Боровой признается себе в этом после того, как преодолевает свое искушение покончить самоубийством: «В сущности, все его сегодняшние раздумия были шулерской игрой тщеславия. Он не хотел незаметно исчезать... Он жаждал еще шума и суеты, чтоб имя его, поднятое на щит сплетни, пронеслось над головами людей». Это — вполне лебяжьевские чувства. Конечно, внутренне пристыженный Боровой преувеличивает и чернит себя здесь больше, чем следует. В нем нет «низкопробности» Лебяжьева, и шум «сплетни» его вовсе не пленяет. Но все-таки несомненно, что Боровой в какой-то мере повторяет все перипетии душевной истории регистратора из свиного треста. Здесь и отвращение к «незаметной» смерти, и «бунт» в виде ухода из больницы в «мир», и мысли об «эффектном» самоубийстве, хотя револьвер Борового стоит больше, чем бритва Лебяжьева. Лебяжьев дублирует Борового, но в гиперболизированном и карикатурном выражении, так же, как Смердяков дублирует Ивана Карамазова. Он нужен для того, чтобы резче оттенить основного

героя колдуновской повести. Он почти только объективация некоторых черт Борового.

Этот результат кажется неожиданным, если сопоставить его с началом повести. Там Боровой и Лебяжьев противостоят друг другу как противоположности, и когда Лебяжьев замечает что-то о своем духовном родстве с начальником Канстроя, тот расценивает это как очередное юродство. Да и у читателя лебяжьевский намек вызывает недоумение, так велико и подчеркнуто видимое несходство обоих персонажей Колдунова. Но к концу повести слова Лебяжьева начинают звучать как приговор, не подлежащий обжалованию. «Навертывалось какое-то смутное, но обидное сравнение. Образ Лебяжьева возникал перед ним (Боровым)... Ну да! Так это было в самом деле! Зачатки той эгоистической спертости, которая казалась столь жалкой и смешной в Лебяжьеве, были и в нем самом». Вывод этот не только осознан Боровым, но и подчеркнут автором и притом гуще, чем следовало бы. Он настойчиво втолковывается читателю, хотя дело ясно и без того: сама ситуация говорит за себя и не нуждается в дополнительном пересказывании.

Итак, проба на незаметную смерть произведена,— и Боровой ее не выдержал? Не совсем так. Эта проба на самое тягостное (по своей слепой, необоримой неизбежности и будничному, ничем не прикрашенному безобразию) обнаруживает то, чего не могли раскрыть испытания гражданской войны и проверка человека работой созидания, на социалистическом строительстве. Там он прошел, не запнувшись, а на этом пороге споткнулся. Незаметное умирание является для Колдунова как бы самым тонким химическим анализом, позволяющим проследить в новом человеке собственнический атавизм, черты ветхого Адама, «мелкого и алчного», занятого самим собой,— но все-таки это новый человек, с иными в основе стремлениями с изменившимся душевным складом,— и поэтому повесть кончается, и не может не кончиться, преодолением лебяжьевского начала, произведенным, правда, слишком театрально. На Борового надвинулись сумерки умирания. Всю ночь боролся он с Лебяжьевым и к утру победил, хотя и охромев в борьбе. И теперь, когда ночь минула и он победил, ему само собой, нечаянно дается то, о чем он тосковал

и чего хотел достигнуть уходом из больницы. Он умирает не как раздавленный червяк, не как инвалид, корчащийся на постылой больничной постели, а в разгаре солнечного дня стройки, на которую он, уже смирившийся, пришел посмотреть перед возвращением в санаторий. Он умирает, окруженный товарищами, осматривая свое детище, Кантстрой, отдавая распоряжения, пожимая дружеские руки. Он умирает в рабочей, трудовой обстановке как участник общего дела, в которое он непроизвольно и сразу втянут. Гордая смерть, похожая на смерть в бою, достается ему тогда, когда он уже перестал думать о себе и о том, какая смерть почетна, а какая нет.

Такова смысловая концепция колдуновской повести, прослеженная в ее главных ходах. Уже отсюда можно видеть, что это не повесть об умирании, что ее настоящая тема: проверка социальной ценности человека, только данная через отношение к смерти. Она перекликается с «Юношей» Бор. Левина. Она ведет свой исток от «Зависти» Юр. Олеши.

Между тем сама по себе такая концепция не определяет еще литературной значимости произведения. Мера художественной значимости проявляется как раз в воплощении смысловой концепции. Правда, особенности последней, ее достоинства и недостатки в сильной степени обусловливают художественные особенности произведения, самую его плоть. Но зависимость здесь вовсе не проста и самоочевидна.

Впрочем, как раз на примере повести Колдунова можно было бы обнаружить, с какой наглядностью и силой логический замысел воздействует на художественную данность произведения, как он оформляет образы, характеры персонажей, как он диктует те или иные средства выразительности. Пример этого влияния мы уже видели, когда касались действующих лиц повести: большинство их попостроено из ребер одной и той же основной темы: отношения к смерти, различным образом ее варьируя. Дело здесь обстоит не так, что взят данный характер и поставлен в определенные условия. Наоборот, взяты определенные условия, а характер уже построен применительно к ним, выведен из них. Первоначальное — тезис. Образ — производное от тезиса. Боровой, Павел, Кузьмич, Колька

Лебяжьев существуют, лишь поскольку они реализуют определенный тип отношения к смерти. Все, что вне этой проблемы, либо вовсе не показано, либо отнесено в «предисторию», о которой рассказывается, но которой мы не видим. Таким путем достигается, конечно, необыкновенное тематическое единство и целеустремленность: замысел автора, его идея выступают с редкой отчетливостью. Но то, что выигрывается в ударности аргументации, теряется в ее убедительности. В нас просыпается недоверие. Именно то, что слишком отчетливо проступает сложная линия идейно-психологической концепции сквозь упрощенный художественный рисунок, заставляет нас сомневаться. Аргументация интересна, но лишена жизненной непреложности. Мы охотно поверим автору, если он скажет, что таков ход его мыслей, но мы не совсем убеждены, что именно так должны были действовать его герои. Нас расхолаживает искусственность подбора фактов и деталей. Да и сами герои, соотнесенные исключительно к занимающей автора теме, ставшие ее функцией, рискуют превратиться в простые алгебраические знаки, одушевляемые лишь стилем писателя и его мыслительной энергией. На примере Лебяжьева мы можем видеть, как эта опасность делается реальностью. Лебяжьев, в сущности, мнимая величина. Он не имеет действительного бытия. Он не обладает даже формой. Его можно было бы легко обратить в галлюцинацию, в чорта из «Карамазовых», в леоновского «ферта». Да такова, собственно, и роль его в повести Это — фантазм. Это — чистый прием раздвоения личности. Леонов понимает это и делает своего ферта галлюцинацией: раздвоение просвечивает здесь явственно. Колдунов берет прием всерьез и изолированную черту своего Борового превращает в самостоятельную, взаправдашнюю фигуру. Служебное ее значение настолько явственно, что не укрывается от читателя, который теряет к ней доверие. Но способ, каким создан образ Лебяжьева, характерен для Колдунова и представляет лишь наиболее резкий случай. Все герои «P. S.» — в той или иной степени — персонифицированные авторские мысли.

Если разделить, следуя терминологии Маркса, писателей на «шекспиризирующих» и «шиллерствующих», то С. Колдунов должен быть, несомненно, отнесен к последним

Он шиллерствует в крайней степени. Его герои — «рупоры идей». Яркая, конкретная, контрастная действительность обращается у него в мыслительный процесс, в диалектику переживаний, в борьбу понятий. Его пространство — не физическое, а геометрическое. Он не мыслит в образах, а аргументирует образами. У его музы несоразмерно большая голова при хилом туловище — и оттого она кажется рахитичной. Она словно бы выросла в каком-то застекленном мире, в комнатах, заставленных книгами, куда не проникает резкий шекспировский воздух и ультрафиолетовые лучи солнца, необходимые для нормального развития. Между тем, музе Колдунова нет надобности носить очки. У нее хорошее художественное зрение. Она умеет видеть «пушок на коже новорожденных вещей». Она и в скудном больничном intérieur'е отметит «розовый блеск вощенного паркета» и «освежающий ветерок», который дует от «синеватых наволочек». Выразительные средства Колдунова гибки и разнообразны. В его характеристиках есть черты, которые говорят о присущем ему живом ощущении жизненной конкретности (их особенно много в образах Кольки и Кузьмича), но это живое ощущение конкретности загублено чрезмерным интеллектуализмом, склонностью к силлогизированию, шахматной игрой в психологические категории.

Повесть С. Колдунова «проблемна» — и этим, конечно, многое объясняется в ней,— в частности, то подавляющее действие, какое оказал логический остов замысла на ее художественную «ткань». Это обычный недостаток произведений à thèse, где идейная концепция возникает сперва и отдельно и где заранее данную клетку логического замысла воображение писателя уже вторично заполняет образным материалом. Но такое положение не является правилом для искусства. Наоборот. В его полноценных созданиях эти два момента нераздельны. «Остов» замысла рождается вместе с «мясом». Художественная мысль выходит из головы художника сразу вооруженной, как Афина. Это не значит, что первоначальный набросок художника является в то же время окончательным. Модель статуи не раз будет разбита, чтобы возникнуть в большем совершенстве. Но самая неудачная модель является уже статуей. Самый беглый эскиз — уже рисунок. Самая черновая ру-

копись поэта — уже поэтическая данность, снабженная всеми особенностями литературной конкретности. Степень удачи или обработанности не меняет основного факта, что уже в первоначальном зерне замысла заложена художественная структура. Чайковский рассказывает в письмах к Мекк, что когда он только задумывал свои произведения, тема возникала у него в одновременном слиянии мелодии, гармонии, инструментовки. Она рождалась сразу живым организмом. Такова художественная тема вообще. Когда Данте набрасывает план поэмы, то план его — уже конкретность. Замысел художника — не чертеж, а эмбрион, не схема, а зародыш. Поэт не начинает с абстракции, чтобы затем притти к предметному миру, но сам предметный мир набухает у него смыслом. Мысль его впаяна в конкретность, вырастает из нее, составляет с ней одно.

Это нормальное для искусства соотношение извращено в литературе узко-проблемной, рационалистической. Так как мысль здесь не заложена с самого начала в образной системе, а дана прежде и вне ее, то образная система, естественно, приобретает служебную роль, роль доказательства. Отсюда тенденция проблемного произведения такого рода к самопревращению в иллюстрированный диспут, в правильно организованный турнир идей и понятий, переряженных в образы. Если в «нормальном» случае образная система является способом существования художественной мысли, ее реализацией, то здесь она служит добавлением к ней, ее расцветкой. Там идея вырастает из образа. Здесь образ притягивается — и часто за волосы — к идее. Диалектика у рационалистов осуществляется не столько в столкновении реальных сил, сколько в споре специально подобранных персонажей, которые легко переносят иго авторского деспотизма. Его воля является для них законом больше, чем объективная логика их положения. Схематическое конструирование образа из идеи, из отвлеченного тезиса лежит в природе произведения á thèse Оно интересно тогда, когда интересно думает автор. Ибо автор — подлинный его герой, а часто и единственный живой человек в нем. Правда, свойственные рационалистической литературе тенденции никогда не получают полного осуществления. Логика искусства заставляет с собой считаться. Если произведение thèse и гибрид, то одним из родите-

лей его является художество. Отсюда его двойственность, и если б ее не было, то «проблемные» книги, пожалуй, не находили бы себе читателей. Чем сильнее автор как художник, тем эта двойственность больше.

Особенности повести С. Колдунова и в частности ее недостатки обусловлены рационалистической установкой. От нее — силлогистичность построения, склонность к самокомментированию, обнаженность аргументации. Рисунок у Колдунова как бы затушеван, действие переносится вовнутрь, в психику, превращенную в арену, где сражаются по всем правилам диалектического искусства идеи и психологические категории. И чем более ослаблен рисунок, тем сложнее и прихотливее линия психологического «узора». Вовне почти ничего не происходит. Вся жизненная активность перенесена вовнутрь. Психологическое действие ставится на место реального. Но одновременно сама внутренняя жизнь подвергается воздействию своеобразного логизирования. Она становится послушным орудием в руках автора. Поэтому объективно-познавательное значение ее сильно снижается. Мы познаем не столько психологию героев Колдунова, сколько знакомимся с его собственным запасом идей. А так как думает Колдунов не трафаретно, так как вопросы, поднятые им, не пустые, и ставит он их остро, ребром, так как круг его мыслей образует замкнутую и любопытную систему, то мы следим за его психологической силлогистикой с интересом и вниманием, хотя одновременно возражаем против творческого метода автора.

Нетрудно заметить, что этот подземный и извилистый ход психологического действия, эта диалектика идей и понятий, разыгрывающая свой турнир в душе персонажей произведения, имеет свою ярко выраженную литературную генеалогию. Она идет, в последнем счете, от Достоевского. Я имею в виду не просто общую зависимость «установочного» порядка (ибо ее можно было бы, именно в силу ее общности, вывести не непременно от Достоевского, а от какого-нибудь из его продолжателей, наконец из общего «духа» школы), я говорю о влиянии более конкретном и ощутимом руками. Лебяжьев, который является ключом к идейной конструкции повести, ее средоточием, служит в то же время средоточием литературных влияний на Кол-

дунова и ключом к их раскрытию. Родословная Лебяжьева несомненна: это потомок героев Достоевского, его «людей из подполья», его оскорбленных, юродствующих, самсуничижительно-высокомерных эгоистов, его неудачных кандидатов в Наполеоны. «Клоп или Цезарь» — эта дилемма, занимающая «регистратора свиного треста», слишком напоминает знаменитый вопрос Раскольникова: «тварь ли я дрожащая» или «имею право преступить»? Даже фамилия «регистратора» достоевская: Лебяжьев (Лебядкин, Лебедев, Лебезятников). Понятно, откуда именно такая «линия» звукового сходства. Лебяжьев — не Раскольников. Это — помесь Раскольникова с Лебядкиным («Я, может, желал бы называться Эрнестом, а между тем принужден носить грубое имя Игната... Я принужден жить в лахани, почему, почему?» и «Может ли солнце рассердиться на инфузорию, если та сочинит ему из капли воды?...»).

> Если вошь в твоей рубашке
> Крикнет тебе, что ты — блоха,
> Выйди на улицу
> И убей.

Так, до пародийности упрощенно была сформулирована впоследствии трагедия раскольниковского индивидуализма. Лебяжьев тоже выходит на улицу как будто с намерением посеять смерть и ужас, но в самом деле для того, чтобы замахнуть безвредными бутылками, погладить ребенка по голове и перерезать собственное горло. Раскольников убивает в действительности. Лебяжьев проделывает все это в фантазии. Трагедия превращается в сентиментальный фарс. Раскольников вырождается в Лебядкина.

Может быть, такое превращение и составляет замысел Колдунова. Может быть, автор «P. S.» хочет показать, что в нашей действительности Раскольниковы индивидуализма неизбежно должны мельчать и деградировать. Но если б даже с о з н а т е л ь н о е преодоление концепций Достоевского, с о з н а т е л ь н а я борьба с его героями и входила в намерения Колдунова, то и тогда это говорило бы о сильнейшем влиянии Достоевского, в котором писатель отдает себе отчет и из-под власти которого старается освободиться. Несомненно, что развенчание индивидуализма является сердцевиной идейного смысла «P. S.»

Однако ничто в повести не дает нам оснований видеть в ней сознательную попытку ответить Достоевскому и преодолеть его. Влияние Достоевского пробивается, видимо, ненамеренно и против воли писателя. Тем существеннее его значение.

Но, попав в орбиту притяжения Достоевского, Колдунов в самом существенном, в методе, следует не столько ему, сколько его продолжателям и эпигонам. У Достоевского есть, конечно, элементы проблемно-тезисной литературы. Пристрастие к фехтованию идеями, производимому в плане психологического раскрытия, напряженный интеллектуализм характерен и для автора «Братьев Карамазовых». Но Достоевский никогда не превращает своих героев в простые «рупоры идей» или в логические конструкции. Психология его действующих лиц неизменно сохраняет объективную значимость и познавательную ценность. Он отбивает своей киркой действительно новые пласты в твердой породе человеческой психики, он прокладывает в ней новые ходы. Их глубина — не воображаемая, а реальная. Его психологический анализ — не фикция, где просвечивает неизменно все то же авторское «я». В смысле метода на С. Колдунова, с его резко выраженной проблемностью и субъективизмом, гораздо больше воздействовал эпигон Достоевского, Леонид Андреев.

Впрочем, наибольшая близость объединяет С. Колдунова не с автором «Мысли», а с нашим современником, Юр. Олешей. Она не случайна. При всем стилистическом отличии от Достоевского Олеша имеет несомненные черты родства с ним. Линия литературных зависимостей Колдунова обнаруживает, таким образом, строгую закономерность.

Сходство «P. S.» с «Завистью» настолько очевидно, что не может не броситься в глаза. И опять-таки «фокус» сходства — в Лебяжьеве. Он является комбинацией Кавалерова и Ивана Бабичева (которые, кстати сказать, в своем идейном содержании, очень близки друг к другу). Так же, как не нашедшему своего места в советской действительности, озлобленному «человеку из подполья» Кавалерову, скрывающему за заурядной внешностью и незаметным общественным положением лихорадочную и по-своему богатую внутреннюю жизнь, противостоит «твердый» большевик, организатор и «колбасник» Андрей Бабичев,

не столь сложная, сколь крепкая и целеустремленная натура, так и юродивому мечтателю и ненавистнику из Свиного треста противопоставлен «трезвый» и держащий себя в руках коммунист Боровой. Функции каждой из этих параллельных фигур одинаковы. Связь между Боровым и Лебяжьевым та же, что и между Кавалеровым и Бабичевым. Сходство простирается и на мелочи: Бабичев и Боровой руководят большой стройкой и показаны на стройке; скромная регистраторская должность Лебяжьева соответствует служебному положению Кавалерова (то есть «ущемление» личности действительностью показано одинаковым приемом). Но особенно поразительна близость к Олеше в рассказе Лебяжьева. Он даже и написан языком «Зависти», правда, сильно логизированным, в духе Колдунова: «Мы — последние из верующих в личность. Неизбежен ход времени, неотвратимы его ошибки, но даже против неизбежности протестуем мы. Веселые барабанщики и меланхолические флейтисты, продавцы острот, выдумок, изобретений, трагические актеры и комики, жонглеры идей, чудаки, мыслители, проходимцы, творцы чудесного и необыкновенного, враги «золотой середины»,— мы покидаем мир. На рубеже двух эпох мы бьем стекла и учиняем дебош!» Здесь полностью дан ход мыслей Ивана Бабичева, знаменитый его «заговор чувств». В старом мире существовали яркие и картинные чувства: любовь, ревность, жажда славы («Мир был пестр и шумен,— говорит Лебяжьев у Колдунова,— безвестный юноша просыпался однажды Байроном, и утро внезапно улыбалось ему славой, деньгами и женской любовью» и т. д.). Теперь мир обеднел, стал прозаичен и сер. Иван Бабичев хочет восстать во имя уничтоженных и ярких чувств старого мира. Своеобразное восстание по сходным мотивам и в воображаемом площадном финале Лебяжьева. И символические бутылки незадачливого регистратора вполне соответствуют символической подушке Ивана Бабичева.

Но если Колдунов и воспользовался схемой Олеши, если он порой и не в силах был уйти от слишком заметного и решительного влияния его мысли и его писательской манеры, то все же нельзя сказать, чтоб он просто подражал «Зависти». Он сумел найти свой собственный путь и в некоторых отношениях пошел дальше Олеши (хотя в

смысле художественной яркости и сильно уступает ему). Особенно заметно различие трактовки при сравнении Борового с Андреем Бабичевым.

Андрей Бабичев и его брат или Андрей Бабичев и Кавалеров — неподвижные и застывшие противоположности. Первый — не то, что второй. Второй — не то, что первый. Каждый построен из отрицания другого. Поэтому смысл их противопоставления чисто статический. После того, как оно уже однажды произведено, интерес к нему падает. Так как они решительно не имеют точек соприкосновения, то и конфликт между ними может быть лишь чисто внешним. С другой стороны, и сами харктеры очерчены сразу и навсегда, с окончательной резкостью и полнотой,— в дальнейшем им некуда развиваться. Таким образом, материала для внутренней коллизии здесь нет. Только однажды Олеша допустил намек на возможность ее возникновения: это — сделав Андрея и Ивана Бабичева братьями. Этой щелью в замысле воспользовался Колдунов. Его Боровой и его Лебяжьев — уже не просто и не только противоположности. Лебяжьев раскрывается как определенный «момент» в Боровом, еще не «снятый», но подлежащий снятию. Он не только вовне, но и внутри. Он — то, что нужно победить в самом себе. Голое противопоставление Колдунов заменяет динамической проблемой преодоления. Тема становится драматической. Небольшим поворотом ситуации Колдунов достигает превращения довольно бесплодной коллизии в богатую возможностями тему об изживании остатков собственнической психологии в душе нового человека.

Поэтому и Боровой его подлинно-драматическая фигура. Здесь решительное отличие Борового не только от Андрея Бабичева, но и от такого родственного образа, как Праскухин из романа Бор. Левина «Юноша». Все трое они принадлежат к одной и той же, достаточно распространенной в нашей литературе разновидности, предков которой надо искать едва ли не в «кожаных куртках» Пильняка. Участь их незавидна. Читатель досадливо морщится, встречая еще одну вариацию персонажа с «упрямым» подбородком и «холодными» глазами. Нужды нет, что глаза порой «мягко лучатся» и кожаная куртка заменена пиджаком, и упрямый подбородок исчез, превратившись в психо-

логическую категорию, так что герой получает добродушно-неказистую, серенькую, негероическую внешность. Образ остается все тем же: и элементарным и нарочитым; и предел авторского дерзания: заставить своего героя плакать, доказывая этим, к сожалению, не очень оригинальную истину, что «и крестьянки чувствовать умеют». Итак предпосылки для читательского отношения к Боровому неблагоприятны. Он воспринимается в привычно-тусклом ряду, и я далеко не уверен, что Боровой привлечет к себе симпатии читателя. Тем более, что у колдуновского персонажа довольно собственных недостатков. Он грешит односторонним интеллектуализмом. Он построен в значительной мере абстрактно, на чистом идейно-психологическом материале. В нем нет богатой и избыточной крови, жизненной полноты, бытовой непреложности. Он слишком явственно создан из авторского ребра. Но в его драматизме — его несомненное преимущество над родственными литературными типами.

Бабичев и Праскухин неподвижны. Они к концу книги такие же, как и в начале. У них нет истории развития. На всем протяжении действия они остаются равными самим себе. С ними случаются разные внешние происшествия. Внутренняя же их жизнь лишена движения. Наоборот, Боровой к концу книги уже не тот, каким был в начале. Он проходит законченный цикл развития. На первых страницах он предстоит нам в андрей-бабичевской или праскухинской стадии. Это — исходное состояние. Близость «незаметной» смерти заставляет его с удивлением открыть в самом себе неизвестные дотоле, неосознанные свойства. В его душе выползает на свет затаившийся Лебяжьев: тошнотворное, но цепкое существо. Возникает борьба между Боровым и Лебяжьевым-Боровым, длительный психологический конфликт. Боровой побеждает,— в результате борьбы он уже не тот, каким он был перед конфликтом, ибо Лебяжьев в нем истреблен. Здесь есть, таким образом, внутренняя коллизия, психологическое действие, момент «разрешения». Здесь есть материал для трагедии. Андреи Бабичевы могут служить лишь материалом для плаката.

Драматизм образа Борового не просто формальное преимущество, но преимущество психологической убедительности. Однако полностью использовать его мешают Кол-

дунову особенности его замысла. В самом деле: тема «P. S.» — не новое отношение к смерти, а проверка социальной ценности человека и преодоление им собственнического индивидуализма. Смерть служит лишь прожектором, освещающим все темные углы сознания. Если б темой повести была т о л ь к о проверка социальной ценности, то такой сюжетный подход, т. е. использование близости смерти, как психологического реактива, был бы вполне законен. Умные люди прошлых веков утверждали, что человек познается в бою, в игре, в пути. Не менее характерным проявителем может явиться и «жизнь перед смертью», о которой говорит и которой боится Боровой. Но ведь тема Колдунова сложнее: не только проверка, но и преодоление. Ведь Боровой переживает целую душевную драму, в результате которой он окончательно выжигает то, что было в нем от старого мира. И теперь оказывается, что вся эта душевная работа производилась впустую. Драма Борового завершается победой только для того, чтобы он в момент ее завершения простился с жизнью. К чему же она тогда нужна? Это слишком похоже на христианскую концепцию духовного очищения перед смертью. И это безысходно. Драма обращается в трагедию.

Но замысел Колдунова имеет и другой недостаток. В том положении, в которое автор поставил Борового, для того, действительно, нет выхода. Борового «страшит не смерть, но жизнь перед смертью». Вернее, ему отвратительно больничное медленное умирание. Он хочет провести оставшиеся ему дни или недели в обстановке труда, в работе. К такому решению он приходит тогда, когда узнает, что его положение безнадежно. Что же можно возразить против этого? Почему прав Шахбазьян, повелительно отсылающий его назад, в постылую палату? Отчего желание умереть не в больнице, а в трудовой обстановке должно непременно свидетельствовать о неизжитом индивидуализме? Да, в колдуновской повести получается именно так, как хочет автор, но это потому, что он вводит добавочный мотив — боязнь смерти «н е з а м е т н о й», мотив самолюбия. Однако является ли это необходимым выводом из положения и характера Борового? Нисколько. Можно с равным успехом допустить и иной результат. И все же в обоих случаях ситуация будет безвыходной. Боит-

ся ли или не боится Боровой «незаметной» смерти, положение все равно остается трагическим. Оно слишком исключительно по своей безвыходности, чтобы на нем можно было решить задачу, поставленную себе Колдуновым. Для того, чтобы выйти из затруднения, ему приходится ввести новые мотивы, необязательно вытекающие из логики вещей. Ему удается создать драматическую ситуацию, но на искусственно усложненной основе. И мы еще раз можем убедиться, как, в силу недостатков общей концепции повести, Боровой превращается из фигуры драматической в неизбывно трагическую.

Недостатки и достоинства идейной концепции «P. S.» выступают так обнаженно из-за метода, которым пользуется Колдунов. Метод этот очень соблазнителен своей видимой отчетливостью, целеустремленностью, прямотой в достижении целей. Но прямая в искусстве — не всегда кратчайшее расстояние. Здесь часто бывает выгодно итти кружным путем. Литература à thèse быстро и легко достигает эффекта на первый взгляд разительного. Но он непрочен, и то, что выигрывается в легкости, теряется в силе и постоянстве.

Для натур, склонных к умственной гимнастике и афористическому заострению стиля, в рационалистически-проблемном роде скрыто большое обояние. Увлекательно фехтовать понятиями, скользить на острие силлогизма, вычерчивать смелую кривую словесной диалектики. Самая обнаженность идейной концепции кажется дерзкой и мужественной. Искусственность и нарочитость, подавляющее господство авторского намерения над логикой характеров и ситуаций рассматривается как право на эксперимент. При этом забывают, что эксперимент, производимый в голове экспериментатора, теряет свой реальный смысл. Простор для самовыявления, свобода комбинаций, возможность высказать свои мысли от собственного лица, почти не зашифровывая их в сложной системе образов (настолько те прозрачны), — все эти соблазны достаточно велики для того, чтобы не один писатель прошел, не замечая, мимо опасностей метода.

Тяга к «проблемному» роду литературы может быть объяснена и понята. Нельзя возражать против того, что Колдунов в своем «P. S.» обратился к творческому мето-

ду, который более других отвечал его склонностям и казался ему наиболее пригодным для разработки его темы, хотя бы мы и считали этот метод неполноценным. «P. S.» — первая и единственная пока книга С. Колдунова [1]. В этом и оправдание ее, и опасность, которую она потенциально в себе несет. Оправдание, если она останется свидетельством художественных поисков. Опасность, если примененный в ней метод станет правилом.

Ибо метод Колдунова — его слабое, его уязвимое место. Выросшая на основе этого метода стилистическая манера обнаруживает пороки своего происхождения. Его фраза литературна, порой блестяща, эксцентрична, смела. В ней есть афористическая заостренность. Ее метафоры помещены так, чтобы свет играл на их гранях. Ее эпитеты, сталкиваясь, высекают искры. И в то же время она рассудочна, лишена непосредственности, отдает литературщиной и отзывает фельетоном. Склонность к умничанию и стремление к красивости парализует его стилевой отбор. Оттого у него так много использованного и дешевого, несмотря на видимую тщательность отделки. Ему бы следовало напомнить совет Верлэна: «Свернуть красноречию шею». Трудно найти на этих страницах «нечаянную», обнаженную, не прошедшую через мясорубку усиленной рефлексии деталь. И затем он «слишком много читал», выражаясь словами Гете. Его речь залитературена, покрыта отпечатками множества влияний — на первом месте Ницше и все тот же Юр. Олеша, и собственные интонации Колдунова выступают из-под них как стилевые островки.

Стилю Колдунова недостает непосредственности и свежести. Это — общий и главный недостаток его творчества. Он пишет больше «из головы», чем «из жизни». Голова у него не плохая. Но этого мало. Писатель не может просуществовать самопитанием. Это лишь в сказке лиса кормится собственными внутренностями, да и то она, кажется, только говорит так. Если Колдунов будет про-

---

[1] С тех пор вышла в свет его вторая повесть «Обыкновенные признания». К сожалению, то условное предсказание, которое я делал на основании опубликованного отрывка, оправдалось почти полностью. Повесть написана не без афористического блеска, в ней есть ум и умелость, но недостатки «P. S.», недостатки геометрического метода, получили в ней еще более явное выражение.

должать и в дальнейшем придерживаться все того же «проблемного» субъективно-силлогистического метода, творчество его неизбежно обеднеет, вконец залитературится, превратится в мастерокую схематических конструкций.

К счастью, такая участь вовсе не предопределена автору «P. S.» — и я останавливаюсь на этой возможности лишь потому, что недавно появившийся отрывок из новой повести Колдунова как будто оправдывает мое условное предсказание. В таланте Колдунова есть достаточно данных для перехода к полноценному художественному творчеству, не сдавленному односторонностью «проблемной» установки: хорошее зрение, знание жизни, тонкость психологического анализа. Его литературная судьба в его собственных руках.

ДИАЛОГИ О ГАБРИЛОВИЧЕ И О МОЛОДОСТИ

— Итак, вам нравится Габрилович. Почему?

— Потому что он остер.

— Гм!

— Потому что он своеобразен.

— Гм! Гм!

— Потому что он экспериментирует.

— В чем это выражается?

— В том, что он пишет короткими фразами и каждую из них начинает с местоимения «он».

— Да, это чрезвычайно важно.

— Постойте. Я объясню. То, что я вам сказал сейчас, Габрилович написал бы так: «Он пишет. Он пишет фразами. Он пишет короткими фразами. Он начинает их с «он». Он начинает их с «она». Он начинает их с «оно». Он начинает их даже с «я» или с «мы». И в результате получается рассказ».

— Это очень интересно, но на это надо очень много бумаги.

— А его перечисления, где он одним духом нагромождает самые разнообразные предметы и понятия: стулья, шкафы, надежды, чайники, фокстроты, закаты, лифчики. Эти головокружительные пересечения смысловых плоскостей! Эти эксцентрические инвентари!

— Да, да. Какая отвага! Какая смелость дерзания! Какие горизонты это открывает!

— Но почему же именно Габрилович? Разве он одинок? По-моему, он должен разделить честь новаторства с

другими. Почему бы не сказать о Славине, Лапине, Хацревине. Он входит в, быть может, не очень большой, но явственно очерченный круг: круг западников.

— И между ними он, пожалуй, лучший. У него нет, по крайней мере, этой гладкости, этого лака красивописи, этого чистенького письма, этой склонности к экзотике.

— Нет! нет! вы не правы, взваливая на него одного всю славу и ответственность.

— Вам не приходилось подвергаться рентгенизации? Перед тем, как делать просвечивание, вам дают есть бариеву кашу. Она не пахнет, не имеет противного вкуса. Но есть ее нельзя. Это минерал, земля, руда, это не смачивается, не лезет в горло, враждебно вашему организму. Это все равно, что жевать песок. Так вот, проза Габриловича — та же бариева каша. Я могу испытывать к Габриловичу всевозможные дружеские чувства. Я могу признавать его ум, талантливость, его добрые намерения. Но я не могу его читать. Усилие, которое я делаю для этого каждый раз, кажется до такой степени трудным и немыслимым, как трудно и немыслимо глотать измельченный металл или растертый камень. Это не пища, это несоизмеримо с пищей.

— Но вы должны, по крайней мере, признать, что писатель, который так пишет, оригинален и не стремится к красивости.

— Я готов признать все, кроме того, что это — литература для чтения.

— Скажите: для вашего чтения. К чему такая нетерпимость? Быть может, именно то, что злит и раздражает вас, понравится читателю другого склада, которого и имел в виду автор.

— Нет, по совести, не думаю, чтобы так. Эти противоестественно выгнутые фразы со сломанным позвоночником! Эта бедность интонации! Эти серо-грязные краски! Этот безрадостный и безжизненный колорит! Среди его героев чувствуешь себя, как в больничной палате. Одни бредят, других тошнит, третьи умирают, а немногие выздоравливающие острижены, худы, неприглядны. И хочется из этого царства теней выбраться поскорее на воздух, на солнце, на улицу, под живой и несомненный свет дня.

— Но, может быть, он как раз и добивался этого эффекта? Может быть, он и хотел внушить отвращение к своим героям и к больничной обстановке, где они живут? В таком случае ваша реакция доказывает, что он достиг своей цели и, стало быть, прав. Габрилович старается обкажить перед нами бедность, убожество, душевную нищету мещанства, и упрекать его за неприглядность рисунка — это все равно, как если бы обвинять ученого, который бы занялся исследованием уродств, в том, что он клевещет на человечество, ибо у него все уроды и ни одного красавца.

— Нет, дело вовсе не в этом. Можно быть ассенизатором быта, можно вылизывать языком «чахоткины плевки», но за бледным, уродливым, анемичным миром будет чувствоваться, будет пульсировать сильная жизнь и жаркая кровь. Не то у Габриловича. Его тяготение к серому колориту органично. Его призма пропускает только слабый и мутный свет. И мир, озаренный этим немощным светом, по необходимости хил, тускл, анемичен. Вы ошибаетесь: наш автор не взваливает на себя никакого креста. Безобразие дается ему легкой ценой. В одном рассказе у него блюет целое общество, собравшееся на пароходе, и он списывает очень подробно, что̀ каждый из заболевших извергает из себя. Это настоящая симфония рвоты, сделанная тщательно, с любовью, и я готов на этот раз согласиться, что если писатель хочет вызвать у нас отвращение, то он вполне достиг своей цели. Я не осуждаю его за это, хотя прием мне и кажется дешевым. Есть вещи, которые действуют безотказно. Когда на сцене актриса начинает истерически рыдать или когда при вас рассказывают о жестоких пытках, о распоротых внутренностях, о каких-нибудь резко неприятных отправлениях, то вы не можете не отвечать на это чисто физиологической реакцией сочувствия или содрогания, хотя бы актриса играла скверно, а рассказчик ничего не стоил. Тут задеваются такие устойчивые и мощные рефлексы, которые приводятся в движение автоматически, и сила искусства здесь не при чем. Но, повторяю, я не ставлю этого автору в вину. Меня поразила лишь характерность факта. Из всех возможных симфоний Габрилович написал симфонию рвоты. Сколько красок было в его распоряжении для того, чтобы добиться иско-

мого эффекта, а он выбрал только две: скуки и отвращения.

— Знаете, что̀ мне пришло в голову, слушая вас? Если повторить то, что вы сказали, только немного изменив интонации, то получится едва ли не похвальное слово Габриловичу. В самом деле: писатель, который чужд общедоступной красивости, идет своей, пусть и неудобной, дорогой, пишет своим собственным, пусть и угловатым, почерком, новатор, обладающий резкой, хотя бы и неприемлемой для некоторых, индивидуальностью,— разве это встречается так часто? Вы говорите: серый цвет и только две мутных краски. Но больше ему и не надо. Если он и не сатирик, то обвинитель, прокурор, ирония которого переходит в гротеск. И настоящее мастерство именно в умении пользоваться всего двумя красками. Нет! Я приветствую этот резкий излом темперамента, избирательную окрашенность восприятия, пропускающего лишь лучи одного рода, жесткость фактуры, неудобную шероховатость поверхности. Это — выражение правды, свежий вкус ее, не беда, если и отдающий порой горечью. Это — ручательство за искренность и защита от позы.

— Как бы не так! Это та же поза, только особого рода. Кокетливая улыбка и эксцентрическая гримаса — явления одного порядка, потому что обе наперед рассчитаны. Можно быть манерным и не будучи приторным. Поэтика безобразия родная сестра поэтике красивости. Может быть, это и мастерство — пользоваться лишь двумя мутными красками, но я не умею радоваться такому мастерству. И думаю, что не буду одинок. Как мало в этом писателе молодости, увлечения, красной крови! Если он обвинитель, то почему он говорит шопотом? Я боюсь, что этот прокурор проиграет любое дело, потому что он не умеет убедить, увлечь, потрясти вас. Я не отрицаю таланта Габриловича, его своеобразного интеллектуализма, старающегося по-своему продумать современность, его поисков неизбитых путей. Но что̀ мне в своеобразии почерка, когда написанное меня не трогает. Есть другой автор, которого я читаю охотнее: жизнь. Я люблю пятнистые от солнца тропинки и милую речную сырость, и воду, блеснувшую сквозь деревья, и веселых людей, и громкий смех. Я люблю ту непосредственную радость, которая ушла со страниц Габрило-

вича. Именем жизни, что всегда права, именем полнокровия мира, освобожденного, работающего, сверкающего голизной ног, синевой трусов, полотнищами знамен, крыльями самолетов, чьи стаи плывут журавлиными треугольниками в небе, мы требуем искусства, как этот резкий и полный ветра, но весенний, огромный день, искусства, которое бы пользовалось всеми красками и сумело бы поймать в свои сети солнце.

МЫСЛИ ВСЛУХ

Флобер пришел в восторг от первых томов «Войны и мира», но третий, где начинает рассуждать сам автор, вызвал его раздражение. Тогда Толстой не был еще общепризнанным гением, Европа с ним только знакомилась, и оценка Флобера говорит одновременно о его безошибочном артистическом чутье и о его пристрастии, его одностороннем кодексе художественности.

Толстой выражался о Флобере холодно и слегка иронически. В «Юлиане страннолриимце» прекрасно выписаны детали, но все это сделано так, что оставляет нас совершенно равнодушными. Он не понимал тонкой стилизованности рассказа, на которую указывал сам Флобер своим замечанием о витражах нормандской церкви, где изображено то, что им рассказано словами. Но отзыв Толстого так же закономерен, как и флоберовская оценка «Войны и мира». Здесь столкнулись два разные понимания искусства, две разные художественные практики.

Флобер старался быть прежде всего, быть исключительно художником. Ему нужна была литература, которая оставалась бы только литературой. Он не устает повторять в своих письмах, что человек искусства должен оставлять себя — то, что он думает, то, чем живет,— за пределами своих произведений. Он беспощадно вытравляет из них всякие следы субъективизма, лиричности, интимности. Самое позорное в его глазах — быть как Мюссе: делателем романтически-чувствительной дешевки, литературным отражением своей биографии, певцом своих любовей и своих интрижек. Он хотел бы достигнуть того, чтоб исчез ху-

дожник и осталось бы произведение как чисто объективная данность.

Толстой все время выходил за пределы литературы. Его работа состояла в беспрерывном их нарушении. То военный корреспондент, то учитель, то историк-полемист, то проповедник, он всегда — прямо или косвенно — заявляет: не хочу быть только художником, или даже: не хочу быть художником. Он пренебрегает званием писателя, не любит литературной среды и редко ведет разговоры об искусстве, в которых едва ли не вся жизнь Флобера, поскольку она не отдана непосредственному деланию искусства. Его формула художества — вызвать в себе пережитое впечатление и воспроизвести его так, чтобы оно заразило другого — составлена словно бы в пику автору «Мадам Бовари». Создатель целых толп объективных образов, он не задумывается подчеркивать, выдвигать вперед свою личность, свою мысль, свое чувство.

Ирония истории заключается в том, что максимальная жизненность суждена не Флоберу, отдавшему на служение искусству все свои силы и помыслы, ревниво оберегавшему литературу от малейшей пылинки, которая могла бы на нее сесть, а Толстому, «грубо» и решительно нарушавшему ее особость и ее «законы». Не литературе, хотевшей быть только литературой, но литературе, которая преступала собственные границы. Флобер стремился создать прозу совершенную и гармоническую, как стихи. Он взвешивал каждое слово. Эпитет и глагол он ставил под увеличительное стекло и придирчиво подбирал их сочетания. Он порой целую неделю работал над одной страницей. Но это подвижничество иногда приводило к странным результатам. Если совершенство в гармонии, в полном соответствии элементов фразы, в плавном ритмическом движении, в точности выражения мысли, то проза Флобера совершенна, и никогда еще человечество не создавало столь совершенной. Но если для совершенства нужна также первоначальная свежая сила восприятия, то Флобер только великий мастер, но не великий художник. С его прозы стерт налет непосредственности, без которого невозможно то потрясающее действие искусства, о котором (в применении к Шекспиру) говорит Гейне. Она слишком обработана, слишком отполирована слишком обдумана и упорядочена. Из флоберов-

ского поля выполоты все сорные травы. Но в искусстве надо оставить место и для «сорняка», для «нечаянного». Существует какой-то оптимум обработанности. Ниже его не годится, но и выше опасно. В противоположность Гете, который во многих отношениях был для него образцом, Флобер перешел эту точку. Он сам смутно подозревал это. Он знал, что его искусству не хватает воздуха и порыва. Он говорил, что великие художники не занимаются мелочным обтесыванием камушков для того, чтобы составить из них мозаику, а строят смело, большими глыбами. Но себя он не причислял к ним.

Он боялся чувствительности Мюссе, замены мастерства общедоступной грацией и остроумничанием. Несправедливый к Мюссе, он все же был прав какой-то внутренней правотой. Отвращаясь от романтического дилетантизма, он тянется к мастерству и объективности. Но его объективность носит какой-то почти пугающий характер. Между художеством и художником создается разрыв. Жорж Занд спрашивает его, недоумевая: что же делать художнику, как не выражать свои мысли и чувства? Как ни элементарно это возражение, оно бьет в точку. Жорж Занд было далеко до флоберовского мастерства, и трудно сейчас читать большинство ее многословных и красноречивых романов, но все-таки она была права по отношению к Флоберу. Стремление осуществить художественный замысел, как бы вовсе отвлекаясь от себя, это квадратура круга, попытка решить неразрешимую задачу. Она не по силам, разумеется, и Флоберу, но он заходит в ней так далеко, как только можно. Люди в его книгах даны без привычной атмосферы отношения и оценки, которая их окутывает у других писателей. Этический фон уничтожен, и на белом должны особенно явственно выступить оголенные события и образы. Но мы не воспринимаем художественно факта без его оценки, хотя бы косвенной,— и когда ее нет, или, вернее, когда она убрана и скрыта слишком глубоко за явлением, то образ теряет в своей действенности, факт утрачивает часть своей впечатляющей силы и вызывает недоумение. Та степень объективизма, которой достигает Флобер, начинает уже вредить самому художнику, нарушает задуманный им эффект. Правомерная, поскольку она хочет логику вещей поставить на место

логики настроений, объективность становится препятствием, когда переходит в бесстрастие. Пафос флоберовских произведений — чисто эстетический пафос. Этого мало, и потому-то Толстой оставался равнодушным к Флоберу, и ему суждена судьба скорее писателя для писателей, для избранных, для немногих, чем художника, который может увлечь за собой тысячи и сотни тысяч. Стремясь замкнуться в художество, уйдя в мастерство и объективизм, Флобер сам подсекал эстетическую жизненность своего искусства.

Рядом с его гармонической прозой Толстой может показаться варваром. Флобер страдал, когда встречал в фразе повторяющееся слово. Толстой повторяет упрямо и нарочно все эти «который» и «что», строит громоздкие синтаксические конструкции и т. д. Нетрудно видеть здесь намерение и цель. Тургенев искал стиля, который был бы неощутим, как здоровье. Что-то в этом роде осуществил Толстой. Ему нужен был стиль, который, как воздух, не заслонял бы реальности, не скрадывал ее цвета и свежести впечатления. Флобер (по крайней мере, в «Саламбо» и рассказах) смотрит на мир как бы через цветное стекло, то есть старается сделать стилистическое средостение максимально ярким и плотным. Толстой уничтожает средостение фразы. Его стиль характерен (а это значит заметен), но именно своим противоречием закругленности и «красоте», тем, что он ничем не хочет заслониться от подлинности жизни. Русские романисты, и, прежде всего, Толстой, сделали для мировой литературы то же, что мастера plein air'а для живописи: они внесли в нее воздух, свет, солнце, непосредственность зрительного впечатления, осязательную реальность вещей. Есть писатели, которые превосходят Толстого широтой кругозора, знаниями, умом. Бальзак, например, имел более обширный опыт и правильнее понимал расстановку исторических сил, движущие пружины механизма современного общества. Но никто до Толстого не умел так изображать повседневность жизни, ее настоящую окраску, ее воздух. Вот почему кажется, что жизненные процессы идут по Толстому: так косят сено, как у него, так умирают от туберкулеза, так запрягают лошадей, такой вкус имеет родниковая, с былинками, вода, от которой ломит зубы. Гейне сказал

однажды, что природа захотела узнать, как она выглядит, и создала Гете. В его произведениях она отразилась и увидела себя. С не меньшим правом эти слова можно отнести и к Толстому. У Бальзака образ человека возникает пред нами тогда, когда писатель проанализирует его, раскроет его подноготную, его связи, его денежные дела, детально опишет его костюм, его лицо, его бородавки, его манеру держаться и говорить — и представление наше тем ярче, чем подробнее и глубже анализ. Образ получается путем наслаивания множества черточек, бо́льшая часть которых дается одновременно и описательно. У Толстого образ возникает сразу и ощутимо, не в результате описания или анализа, а как непосредственное ви́дение. Это две-три черты, выделенные до осязательной наглядности и усиленные повторением. Жизненность их так велика и неотразима, как будто мы их действительно видим.

Бальзак — не антипод Толстого. У него просто иная установка, и в конце концов жизненность бальзаковских произведений не меньшая, только достигнута она другими средствами. Но ведь Флобер стремился, в сущности, к тому же, что и художник Толстой, — к непосредственной и характерной неповторимости образа, показанного, но не интерпретированного. И то, что легко давалось Толстому, нарушавшему границы литературы, чтобы выйти в жизнь, ускользало из рук Флобера или с трудом лишь и неполно воплощалось им.

Это — обычная участь литературы, которая хочет остаться только литературой. Нужен был огромный талант и удивительное упорство Флобера, чтобы достигнуть в искусстве того, чего сумел достигнуть он. Для других такая установка оказывалась гораздо губительнее. Девушка, которая охраняет свою девственность, останется без детей и расстроит себе нервы. Старые девы стареют скорее, чем матери. Самые красивые города создаются там, где не очень берегут старину и не стараются все новое подогнать под сложившийся стиль. Эстетика вырастает из не-эстетики, прекрасное из не-прекрасного. Нарушение — норма. Жизнь литературы и заключается в нарушении собственных границ, в постоянном выходе за свои пределы — в действительность, в вводе всего разнообразия жизненных интересов. Страх за ее самобытность, опасение, как бы ис-

кусство не перестало быть искусством — признак слабости или старчества. Самые усердные сторожа искусства всего хуже его охраняют. Они всегда — у пустого сундука, из которого вытекли сокровища, потому что сокровища искусства текучи.

* * *

Надо самому пережить увлечение Флобером для того, чтобы со всей силой почувствовать необходимость оттолкнуться от него, уйти от его искусства. Недавно мне попался в руки томик его переписки, и то, что когда-то представлялось пределом тонкости вкуса и постижения искусства, вершиной, до которой только может подняться художественное сознание, вдруг раскрылось в какой-то ограниченности, почти претенциозной, в едва ли не провинциальном изыске. Конечно, письма Флобера и сейчас одна из интереснейших книг. Невозможно не поддаться обаянию ума, искренности, душевной честности, которая исходит от нее, и самый облик Флобера предстает перед нами необыкновенно привлекательным — в этой непринужденной простоте тона, ненапыщенного и серьезного. Флобер в переписке живее и человечнее, чем в своих произведениях: только читая письма, мы можем оценить всю тяжесть ущерба, который великий мастер нанес сам себе, стремясь изгнать себя из своего искусства. Нет! Флобер не фальшивит и не рисуется, потому что в нем отсутствует малейшая поза. Но его чувства и его вкусы бывают фальшивы сами по себе, независимо от его искренности,— или, по меньшей мере, время сделало их фальшивыми. Он тянется к экзотике, и экзотика его наивно-груба и декоративна. Он любуется вшами и лохмотьями в ярком свете египетского солнца: это вызывает ощущение фальшивой ноты, нестерпимое, как если бы провести вверх по стеклу пальцем. И я начинаю понимать Анатоля Франса, который иронизировал над романтической выспренностью писем Флобера и находил, что он не умен и что у него нет вкуса. Флобер умен и вкуса у него много. И все-таки Франс прав.

Экзотика Флобера — ключ к его слабостям. Он на распутьи больших стилевых дорог Франции. Через «Мадам

Бовари» он прилежит к натурализму; Золя именно его (а не Бальзака) считает лучшим выразителем реалистических стремлений новой литературы. «Саламбо» его связывает с парнассцами и символистами. В ней таится будущий Уайльд с его сказками и Саломеей. Но обидно думать, что из нее вышли и Лоти, и купринская Суламифь, и сотни стилизаторов и экзотоманов, и что «Кабирия», быть может, по справедливости увенчала «Саламбо».



Судя по тому, что он говорит о Мюссе, и по его отрицательному отношению к лиризму и остроумию, Флобер не должен был любить Гейне. Во многих отношениях они действительно противоположности. Но перед Гейне стоял тот же идеал гармонической, как стихи, прозы, который старался осуществить Флобер. Гейне говорил, что только поэт, знакомый с ритмическими тонкостями речи, может построить совершенную прозу. И действительно она у него необычайно музыкальна, ритмична, хорошо инструментована. Флобер и Гейне с разных сторон подходили к одному и тому же. И надо сказать, что Гейне здесь нам ближе. Он строит свою гармоническую прозу не на отречении от себя, все равно неосуществимом, не на полном изгнании лиризма, а, наоборот, на властном самораскрытии, где и интимное становится частью социального. Раскрывается общественное существо человека. Его убеждения и привязанности, его оценки, его заветное — все делается закономерной темой.

Разумеется, это связано с тем, что проза Гейне дневниково-публицистична. Но заложенный в ней принцип свободного самораскрытия имеет гораздо более широкую значимость. Флобер неправ. Бесстрастие чуждо великому в искусстве. Разве Гомер не скорбит и не радуется вместе со своими героями? Разве океаниды не утешают прикованного Прометея? Разве «Фауст» или «Эгмонт» не кончаются торжественными апофеозами, прославляющими борьбу и победу? Всюду химерическому самоуничтожению художника в искусстве противопоставляется его реальное самораскрытие, и дело только в степени. В нашем искусстве, в искусстве социалистической эпохи, эта степень неизбеж-

но возрастает, потому что сближаются личное и социальное и увеличивается общественная заинтересованность писателя. Не был ли в конце концов сугубый объективизм Флобера следствием разрыва между художником и средой и способом самозащиты?

* * *

Существуют художники, как будто писавшие специально для будущего. Они не знают успеха и только впоследствии бывают оценены потомством. В обывательском представлении такова участь гения вообще. Это ошибка, и подобных художников гораздо меньше, чем думают. И Рафаэль и Рубенс, и Моцарт и Бетховен, и Гете и Толстой обладали огромной популярностью еще при жизни. Даже такие новаторы, как Вагнер, Гюго, Брюсов, вся деятельность которых являлась как бы сплошным и намеренным вызовом традиции и общепринятому, добивались признания, или, по крайней мере, уважения. Быть может, более распространен другой тип художника, пользующегося при жизни большим, иногда колоссальным, влиянием и успехом, и быстро теряющего затем всю свою действенность. К нему относится и Жорж Занд. Трудно найти (за исключением разве Шатобриана) крупного художника прошлого, который устарел бы в большей степени, чем она. Она обветшала. Былое великолепие ее литературного наряда свисает теперь выцветшей и жалкой мишурой. И это вызывает досаду и боль.

Боль, потому что Жорж Занд одна из самых привлекательных фигур мировой литературы. Стоит прочитать ее письма и диалоги, чтобы увидеть весь ее ум, ее благородную взволнованность, широкое и демократическое понимание искусства, сочувствие общественным «низам», личную прямоту и отсутствие предрассудков. Для нее традиционная граница между личным и общественным сдвигается, почти стирается. Посмотрите ее письмо к Сент-Бэву по поводу таких интимных вещей, как связь с Мюссе, и вы в этом убедитесь. Как писательский тип ее очень легко перенести в нашу эпоху. Как реального писателя — невозможно. Я хорошо представляю ее себе в нашей обстановке. Она бы собрала вокруг себя молодых рабочих-авторов.

Она бы внимательно следила за каждым дарованием, вышедшим из трудовой среды. Она бы боролась за массовость искусства, за его понятность, за большие тиражи, которые бы сделали доступными миллионам читателей лучшее в литературе. Она бы давала, в своей скромной манере, указания начинающим и советы мастерам. Но я не могу представить себе в этой обстановке одного: ее романов. Впрочем, в наше время и Жорж Занд писала бы по-другому.

Она устарела потому, что беспомощным кажется нам ее филантропическое народолюбие и слишком шумными ее бури у супружеского алькова: борьба за любовное равноправие полов. Один вопрос поставлен неверно, а другой давно разрешен жизнью. Но ее литературное обветшание имеет и иные причины. Это — казнь, постигающая литературу красноречивую, любящую обилие и пышность слова. Шатобриан несет ее в еще большей степени, чем автор «Лелии». Брандес рассказывает, что когда Мюссе получил экземпляр одного из жорж-зандовских романов, он вычеркнул на первых же страницах несколько десятков эпитетов.

Жорж Занд устарела, но не равномерно. Ее крестьянские повести не могут не вызвать легкого отвращения своей пресной приторностью и безвкусным духом пасторали. И подумать только, что это писалось одновременно со страшными «Подлиповцами» Решетникова и что это могло нравиться Толстому! В гораздо большей степени сохранились произведения ее «женского» цикла, то есть те, где ярче всего горит ее подлинное волнение. Не «Маленькой Фадеттой» и не «Чортовым болотом», а «Жаком» и «Валентиной» осталась Жорж Занд в литературе.

* * *

У каждого писателя (если только он писатель подлинный) найдется хотя бы несколько строк, о которых он знает, что это настоящие строки, оправдывающие всю массу написанного им. В них истинность чувства дана без средостения, обнаженно, непосредственно. Иногда это сад, увиденный сквозь щелку в заборе, солнечный и теплый, или огромная река детства, которую переплываешь на лод-

ке в бесконечный летний день, или страшная дорога перед грозой, дорога, где, кажется, никто уже и никогда не пройдет и не проедет. Я нарочно беру элементарные, а потому и особенно показательные примеры. Чем писатель крупнее, тем таких строк у него больше; они делаются правилом. Обаяние «Капитанской дочки» или «Войны и мира» основывается на них. У Шекспира меня это поразило впервые в удивительной сцене, где Ричард III, убийца и урод, как будто вопреки всякому вероятию, очаровывает Анну, вдову убитого им человека.

Жаль тех, у кого фраза залила и эти островки непосредственности.

* * *

Есть дар внимательного чтения и дар подозрительного чтения. Читать в мыслях у автора, приписывая ему то, что нам удобно или может произвести желательный для нас эффект, это совсем другое, чем раскрыть внутренний смысл произведения и оттенки смысла. Закономерность искусства раскрывается изнутри. Осудить что-либо мы можем лишь после того, как понята закономерность.

У формалистов комбинированная установка. Они умеют читать внимательно, но склонны видеть в писателе не то карманного воришку, которого они тут же ловят за руку, не то фокусника, чьи трюки подлежат немедленному разоблачению. И В. Шкловский торжественно демонстрирует несложные приемы, при помощи которых маги искусства дурачат доверчивую публику. Для него понять писателя значит уличить его.

* * *

Бальзак — совершенно особый тип художника. Ни Золя, ни Диккенс, ни великие русские реалисты не составляют ему аналогии. Сострадательный, негодующий, иронический повествователь, смеющийся над своими чудаками и плачущий вместе с ними, мягкосердечный Гомер английского мещанства, Диккенс, прежде всего, рассказчик и актер, с предельной убедительностью разыгрывающий бесчислен-

ные роли своих романов. Изобразитель могучих intérieur'ов, для которого нужны массы вещей и массы людей, Золя — живописец по приемам и доктринер по темпераменту, чьи полотна являлись бы вечными неудачами, если б они действительно иллюстрировали его научные теории. Одержимые пафосом моральных и общественных проблем, сурово изгнавшие из своих произведений всякую красивость и позу, трагические правдолюбы, великие русские реалисты являются более других поэтами действительности, умеющими передавать естественную окраску жизни. Но Бальзак не рассказчик-актер по преимуществу, не живописец, не доктринер, не поэт-правдолюб, решающий большие моральные задачи. Это особый пограничный тип художника-ученого. В этом смысле Золя до него очень далеко, ибо научность Бальзака не в стремлении следовать какой-либо теории, а в самом его методе. С тем же упорством, с каким Флобер работал над фразой, Бальзак работал над типом, над воссозданием целого «вымышленного» мира, образованного по подобию настоящего. Его нельзя назвать беллетристом. Посмотрите, как построены его «Кузен Понс» или «Старая дева». Вначале обширная экспозиция: характеры, обстановка, события, привычки индивидуумов и замыслы групп описаны с величайшей точностью и проникновением в глубь предмета. Образ жизни старого кавалера Валуа, галантного приживальщика и хранителя хороших манер, общество провинциального городка, хозяйство богатой старой девы и борьба вокруг ее богатства двух фракций, разделяющих Алансон, аристократической и республиканской,— все это рассказано, проанализировано, расчленено с большим знанием дела, острой наблюдательностью и мастерством. Вслед за экспозицией — короткое и стремительное развитие собственно действия. Во вступлении все уже так подготовлено и выяснено, что фабульной части романа остается только развязать (иногда парадоксально, но всегда строго мотивированно) завязанные нити. Современный беллетрист не решился бы столько места отдавать описанию, «рассказу» (в противоположность «показу»). Отсюда видна вся относительность границы между этими двумя понятиями, которую многие у нас хотят превратить в абсолютную, сделав ее едва ли не отличительной чертой подлинного художника, который будто бы

только «показывает». Ни один писатель не видит так отчетливо своего героя, как Бальзак. Он знает все родинки на его лице и шее, его манеру кашлять и передвигать ноги, степень его аппетита и чистоплотности, платье, которое он предпочитает, тип его мимики. Он не только знает, но показывает и объясняет, откуда это берется, как произошло. Психофизиологическое существо человека раскрывается пред нами с такой предметной наглядностью, что мы потрясены. Даже самая его физиономистика, которую долгое время считали устаревшей, именно в наши дни, когда признана тесная связь между темпераментом и телосложением, поражает своей гениальной интуицией. Толстой — не меньший мастер психофизиологии. Но он показывает ее изнутри, как поэт и как человек, который все это ощущает и чувствует. Бальзак же — как ученый, как наблюдатель со стороны.

Его изображения нравов, его описания квартир и городских кварталов выполнены с такой точностью, что могли бы служить научным пособием. Каждое событие он видит не изолированно, но во всей цепи исторических зависимостей. Его взгляд не ограничивается единичным фактом, но идет в глубь времени, через Реставрацию, Империю, Республику, Старый режим. У Бальзака, как ни у кого другого, мы знаем досконально всю материальную основу быта, источники существования героев, их бюджет, их денежные расчеты. Вся «Человеческая комедия» представляет собой огромную эпопею денег и богатства, подлинный эпос буржуазного общества, где гротеск доходит до пафоса, карикатура — до трагизма. Даже благородство, даже самопожертвование его героев может быть оценено точной суммой и отсчитано в наличных. Роман Бальзака — это научный очерк быта и нравов, который вдруг неожиданным поворотом руки художника приводится в движение, и тогда эта система начинает «играть», обнаруживая свои скрытые закономерности, извлекая из себя мощные и потрясающие эффекты.

Бальзак столько же исследователь, сколько и художник. Притом запас его жизненных сведений на редкость обширен. Он знает о жизни больше, чем Толстой, чем Золя, чем Диккенс. Каждому из них он в чем-нибудь уступает: Толстому — в несравненной силе и естественности поэти-

ческого изображения, Диккенсу — в живости красок, гибкости, юморе, и даже Золя — в живописной мощности его огромных городских intérieur'ов. Но всех он превосходит своей универсальностью жизневеда и замечательным пониманием реальности. Одним концом его искусство упирается в науку, многие элементы которой усвоены или даже предугаданы им. Но в то же время точное соответствие всех свойств образа идее, лежащей в его основе, легко превращает его в символ. И вот громогласный и бессильный толстяк из Алансона, захватывающий богатства старой девы, становится символом импотентного буржуазного республиканства, а дряхлый лицемер и приживальщик гостиных — олицетворением роялизма. Сам Бальзак подчеркивает широту этих обобщений. В «Шагреневой коже» они раздадутся неизмеримо шире. Так, между наукой и символом пролегает искусство Бальзака.

* * *

Когда мы читаем, будто Руссо сам виноват в своих злоключениях, потому что был неуживчив, самолюбив и подозрителен, в нас невольно подымается протест. Мы представляем себе этого маленького человека из народа, бывшего лакея, неудачливого бродягу, хмурого и застенчивого, в аристократической среде, куда он попал, где его носят на руках и в то же время зорко отмечают все его смешные стороны, недостатки воспитания. Так ли уже необоснована его подозрительность? Руссо был знаменит. Руссо был плебей. Руссо не мог приспособиться к тону светского общества. Разве этого недостаточно, чтобы поставить его в фокус недоброжелательства и зависти и оправдать его недоверие? Пушкин осуждает Вольтера за то, что тот не умел соблюдать достоинство в отношениях со своими «высокими» покровителями. Он прав, но в таких случаях легче осудить, чем понять. Просветители XVIII века делали ложные шаги, потому что были общественно поставлены в ложное, двусмысленное положение. Среди них Руссо являлся самым чистым типом демократического писателя, вышедшего из низов, и оттого ложность положения должна была им особенно ощущаться.

Полпред будущего при литературе, еще не свободной

от завитков Рококо, предвестник 93-го года в обществе, только начинающем готовиться к 89-му, плебей, затравленным волком озирающийся среди аплодирующих ему гостиных, Руссо вызывает в нас острую симпатию и острую жалость. Он гордится тем, что он человек из народа, но свое плебейское достоинство умеет защищать лишь резкими выходками оскорбленного самолюбия. Властный и прямой в теории, он в жизни не может поставить себя так, чтобы другие его уважали и относились к нему как к равному,— и только изредка вспоминает о своей волчьей породе и щелкает зубами от ярости. Но это больше его беда, чем вина. И мы не можем забыть, что и Вольтер науськивал на него злобу духовенства и невежество крестьян, и что даже Дидро отнесся к нему далеко не по-дружески. И нам начинает казаться, будто бы это с него, с преследуемого философа в странном армянском платье, которого крестьяне Мотье закидывают камнями, писал Лермонтов своего «Пророка». И мы понимаем Робеспьера, проливавшего слезы над страданиями, которые жестокость окружающих причиняла доброму Жан-Жаку. Робеспьер ведь был не из самых мягких людей, и вождь простонародной революции хорошо чувствовал, как трудно и болезненно должен был ощущать свое положение в привилегированном обществе друг бедных и вчерашний лакей. И это только впоследствии, для равнодушных поколений «добрый Жан-Жак», делегат и правозаступник плебса, превращается в самолюбивого эгоиста, в позера, сочинившего и свое народолюбие и свою чувствительность.

* * *

Да, судьба Руссо — это участь плебея в чуждой общественной среде, и она является прообразом длинного ряда других судеб. В ней спит будущее Гердера и Фихте, Лессинга и Бюргера, и даже будущее Гейне. Это биография человека, который не защищен ни титулом, ни состоянием, вынужден быть слугой и приживальщиком, гувернером и мастером на все руки, прибегать к помощи покровителей и у которого накопляется столько горечи, что она отравляет остаток его жизни. И нечего торжествовать и указывать на слабости Руссо, на его смешные пороки и трагиче-

ское безумие его старости. Его довели до сумасшествия. Исковерканный Руссо — это обвинительный акт классовому обществу, уродующему своих писателей и побивающему своих пророков.

* * *

Эртель писал В. Гольцеву по поводу своего романа «Гарденины», что только меньшая часть его персонажей срисована с натуры. «Все остальные,— заявляет он,— суть плоды воображения, комбинация там и сям рассеянных черточек,— черточек, разумеется, подвергавшихся моему наблюдению, но вовсе не в том виде цельных фигур, как это является в романе». И он полунаивно, полушутливо спрашивает, выдавая скрытую мысль, лежащую за его словами: «Это ведь по психологии признаки творчества?»

Эртель боялся, что «рисование с натуры» его дискредитирует как художника. Его смущало то же, что останавливает многих писателей и в наше время: убеждение, будто художественный тип не может быть создан на основе единичного прототипа. В его глазах существует резкая разница между воспроизведением единичной натуры — это грубая эмпирия, пассивное копирование природы, «фотография» — и созданием комбинированного образа, составленного, как мозаика, из суммы отдельных, подмеченных в разное время и в разных местах черточек, которое одно достойно художника и одно заключает в себе момент активный, творческий, преобразующий. Это заставляет его грешить против истины, подгоняя свою работу под обязательный кодекс художественности. На деле «Гарденины» в большой мере роман автобиографический: с натуры рисован не один Рукодеев, как уверяет Эртель, но реальные прототипы существуют у ряда персонажей: «управитель» Мартын Лукьяныч писан с отца писателя, сам Эртель послужил прообразом для Николая Рахманного, тесть его первой жены — для купца Еферова и т. д. Не только отдельные люди «заимствованы» из кладовой эртелевской памяти, но в роман перенесены семейные и служебные взаимоотношения детства и юности писателя. Город «Гардениных» — не обобщенная до потери местных особенно-

стей провинция, а реальная Усмань, и деревня изображена так, что можно точно указать уезд, где она находится.

Слова Эртеля только в наиболее простодушной форме выражают мнение, которое в течение столетия господствует в литературе и получило в ней значение неоспоримой истины и даже общего места. И противоречие, в котором они находились к собственной практике Эртеля, типическая жизненность образов, срисованных им с натуры, прямое заимствование из житейского опыта, делающееся особенно заметным при сравнении «Гардениных» с его автобиографическими письмами, заимствование, которое не только не повредило «художественности» романа, но придало ему какой-то дополнительный оттенок свежести (и думается даже, что именно автобиографичность «Гардениных», горячее личное отношение к изображаемому послужило причиной необычайной удачности книги, далеко превосходящей все написанное Эртелем), все это наводит на мысль, действительно ли так уж прочно обосновано традиционное мнение и впрямь ли «мозаика» является единственным закономерным способом создания художественного типа? Но стоит только поставить вопрос, как сам собой напрашивается ответ, и притом отрицательный.

В самом деле. Тип — понятие не только литературное. Оно существует и в других искусствах. В изобразительных оно даже конкретнее, нагляднее, а потому легче определимо. Никто не станет отрицать, что живописец или скульптор создают такие же типичные образы, как и писатель. Но живописец всегда пользуется для картины живой и единичной натурой. Это выступает особенно отчетливо в портрете, где художник связан непременным требованием сходства. Стало быть, в живописи противоречие между единичным и общим каким-то образом преодолевается. Гольбейновский Эразм или тициановский Карл V, серовский Морозов или офицеры Франса Гальса кажутся нам не менее типичными, чем пушкинский Троекуров и шекспировский Фальстаф. Иначе говоря, изобразительные искусства доказывают, что тип может быть не только мозаичным. «Техника» литературного образа более сложна и спрятана от глаз (иногда даже от глаз самого писателя). Если б она была так же открыта и так же поддавалась проверке, как и живописная, мы бы

сумели убедиться, что в ряде случаев образы, которые мы считали составными, на деле произошли от единичного, так или иначе измененного, прообраза. Но можно и сейчас привести не один пример, который доказал бы правильность этой мысли. Мы имели уже случай проверить ее на эртелевских «Гардениных». То же можно сказать и о множестве типов Толстого, от Наташи и до дяди Ерошки. Микоберы из «Давида Копперфильда» — это родители Диккенса. Гейневский Гирш-Гиацинт срисован с живого гамбургского маклера. В основу Мефистофеля Гете положил характерные черты своего друга Мерка. Кармазинов из «Бесов» — скарикатуренный Тургенев. В Рудине своеобразно преломлены черты Бакунина и т. д. Не забудем, что чаще всего писатели берут прототипами людей «рядовых», малоизвестных и что нужно знать весь огромный круг их знакомств и наблюдений, чтобы определить литературно-житейский генезис каждого из образов. А это задача большей частью невыполнимая. То, что доходит до нашего сведения, только острова среди моря неизвестности. Материк затоплен — временем, забвением,— и над водой выдаются лишь самые высокие точки.

Если б не просто рядовому читателю, но и самому квалифицированному критику дать литературное произведение, об авторе которого он ничего не знает, то он не сумел бы определить, произошли ли здесь образы от единичного прототипа или являются результатом мозаики. Теория составного типа — чисто умозрительная. Она выросла из невозможности понять, как это единичное явление может быть в то же время обобщением. Действительно, если тип образуется из прототипа, то следует еще показать, каким путем происходит это образование.

Прежде всего, посредством отбора. Художник (писатель, живописец) отбирает наиболее «типическую» натуру, то есть такую, в которой характерные черты определенной общественной группы выразились с наибольшей законченностью и силой. Можно даже сказать, что в известном смысле талантливость художника выражается в умении найти и выхватить такую натуру из тысячи других. Недостаточно познакомиться с разбитным казаком Епишкой. Надо разглядеть в нем будущего дядю Ерошку. Там, где десятки поверхностных наблюдателей пройдут, не заметив,

мимо, Л. Толстой увидит чудесное обобщение, созданное самой действительностью.

Но отбор — не единственное средство. Да он и не всегда возможен. Художники-портретисты, например, были связаны в своем выборе заказом. Им приходилось рисовать того, кто к ним обращался. Не Тициан выбрал Карла V, но Карл V выбрал Тициана. Не всем так, однако, везло с натурой. Веласкезу приходилось едва ли не всю жизнь работать на невыразительном «типаже» испанского двора. Тем не менее работы Веласкеза и творчество портретистов вообще далеко не лишены типичности. Кто знает, были ли бургомистры и офицеры нидерландских художников так же характерны на деле, какими мы их видим на картинах? Место отбора здесь заменяет раскрытие. Как стилевая система критику, так и натура художнику не дана, а задана. Он должен обнажить закономерности характера. Так как огромное большинство людей живет под властью типических обстоятельств, то типический рисунок имеется в природе почти каждого человека, и надо только суметь его выявить. Но обстоятельства эти в различных случаях переплетаются разнообразнейшими способами, и в них неизбежно вкрадывается элемент случайности. Поэтому и степень отчетливости рисунка неодинакова, он может быть искажен или затемнен добавочными чертами, и задача художника в том, чтобы высвободить его из-под искажающих наслоений.

Натура не предстоит художнику готовой, но он должен ее разгадать, раскрыть, проявить. В этом смысле характер типический и нетипический находятся в сходном положении. Разница только та, что над одним больше работы, над другим — меньше. Но каким же образом происходит это раскрытие и как художник доводит типическое до сознания зрителя, читателя, слушателя? Целой системой опущений и гиперболизацией. Он отбрасывает черты случайные, подчеркивает и преувеличивает особенности характерные. Впрочем, и здесь мы сталкиваемся с прежним правилом искусства — поле не может быть выполото до последней травинки. «Случайное» входит в экономию образа. Характер, состоящий из одних типических черт, был бы воспринят как схема.

Итак, тип, вырастающий из единичной натуры, вполне

возможен, реально существует, и «механика» его образования может быть точно выяснена. Я не стану утверждать, что такое происхождение — единственно существующее или единственно законное, ибо история искусства множество раз доказывает обратное. Составной тип такая же реальность, как и единичный, но только надо внести поправку в его понимание. Он никогда не складывается по способу мозаики: отовсюду понемногу, по камушку — это умозрительная абстракция,— но в его основе лежит какое-нибудь целостное наблюдение, какая-нибудь индивидуальность, составляющая ядро образа, которое затем комбинируется с отдельными чертами, взятыми от другой натуры. Правильнее говорить об образе двух- или трехпрототипном, чем о мозаике. Но в таком случае понятно, что между этими обоими видами типов нет и не может быть резкой разницы.

Вопрос о происхождении образа-типа вовсе не отвлеченный, но конкретный и даже злободневный вопрос. Литературная практика выдвигает вперед портрет-характеристику, биографию, очерк, где материал дается по возможности не деформированным и без псевдонима. И перед каждым работающим в этой области встает проблема: как примирить свою деятельность с требованиями художественного кодекса, который гласит, что тип должен быть непременно мозаичным. Устрашенные его непреклонностью многие принимаются сочинять небывалое и портят чистые линии своего рисунка ненужной выдумкой. И действительно, если б эти требования были обоснованы, то все виды портретной и очерковой литературы оказались бы осужденными на положение более или менее замаскированной халтуры. Признание того обстоятельства, что тип может быть не только составным, но и раскрытием единичной натуры, делает работу очеркиста художественно-закономерной и одновременно снимает «принципиальное» различие между литературой факта и литературой вымысла: обобщения возможны и тут и там и происходят везде по одним законам. Но значение этого вопроса выходит далеко за пределы очерковых жанров. Он приобретает практическую остроту для всякого реалистического искусства и в особенности для того, которое развивается под знаком социалистического реализма.



Эртель стыдился того, что у него многое писано с натуры. Для нас же, наоборот, эта верность жизни особенно ценна. Противоречие кажется странным, но оно легко объяснимо. «Самоучка», «нечаянно» попавший в литературу и так же «нечаянно» из нее исчезнувший, вернувшись к «управительской» профессии своего отца и деда, Эртель никогда не чувствовал себя литератором-профессионалом, «настоящим» писателем, и он словно бы боялся, что прямое следование действительности обнаружит его «ненастоящесть». Мы же больше всего боимся литературщины, и подлинность жизни, хотя бы сырая, нам дорога как противоядие голой выдумке, как гарантия от головных конструкций. Опасения Эртеля для нас не имеют силы. Мы знаем, что, рисуя с натуры, писатель не просто заимствует и не только воспроизводит единичное, но что натура при этом должна быть раскрыта художником и тем самым доведена до типичности. А в этом и заключается творческое преображение.



Мы страдаем одновременно и от недостатка литературности и от избытка литературщины. Многие у нас выезжают на умелости, на фразе, на «приеме». Особенно это относится к поэтам. Другие растут на уже готовом литературном материале, как бактерии на агар-агаре. Они извлекают соки из накопленного до них искусства, разлагая его соответственно своим вкусам и потребностям. Себе самим они, вероятно, представляются в виде пчел, собирающих нектар со всех цветов для того, чтобы переработать его в мед. Это, конечно, поэтичнее и более лестно, и можно их оставить при таком убеждении. Тем более, что нельзя отвергать известной закономерности подобной работы, так как переосмысление сделанного есть один из способов развития литературы. Но для этого оно должно быть действительным переосмыслением, а не только фразеологическим переиначиванием, вносить с собой свежий воздух новизны, а не застойную комнатную атмосферу. Но именно такого своеобразного преломления уже добы-

той культуры через новое мировосприятие у них чаще всего не хватает.

Не надо переоценивать и степени их культурности. Это обычно начитанность в какой-нибудь одной очень узкой области. Можно найти поэтов, которые знают наизусть французских символистов или русских стихотворцев от Державина до Пастернака, но вне этой сферы движутся ощупью, как слепые. Из всего огромного поля культуры для них освещен только маленький кружок. Даже соседние искусства, например, музыка, наглухо закрыты для них. Они любят о ней писать, потому что это красиво, и потому что о музыке писали Тютчев, Пушкин и другие, но они ни за что не станут ее слушать.

Такое полупаразитирование на готовом по виду сильно отличается от того, что можно назвать недостатком литературности. Разница действительно велика: одни страдают от избытка того, чего не хватает другим. Те проели зубы на сладком, а у этих пучит животы от хлеба с лебедой. Но приходят они все к уродствам сходного порядка. Отсутствие художественной культуры ведет не к оригинальности, а к тем же штампам, только гораздо более грубым, примитивным, стертым. Человек, который явился бы в литературу как он есть, со всей присущей ему оригинальностью, но без всякой художественной подготовки, показался бы пресным и вряд ли кто сумел бы догадаться о скрытом в нем своеобразии.

ЧУВСТВО ТОВАРИЩЕСТВА

О ВАСИЛИИ ГРОССМАНЕ

Когда читаешь еще незнакомого писателя, автора первой книги, первого рассказа, первого романа, то прежде всего стараешься уловить характер его интонаций, особенность его голоса. Ведь только голос как будто и остается нам от человека в той закрепленной в знаках, отяжелевшей, материализированной беседе одного со многими, которая называется литературой. У писателя сложившегося интонации вам уже знакомы. Вы принимаете их, как нечто данное и само собой разумеющееся, о чем можно уже и не говорить, но что сохранится в основе всех ваших дальнейших суждений. Профиль автора для вас очерчен тембром голоса, словесным жестом: условная, но точная звуковая проекция. У писателя складывающегося, у становящегося, эта данность сама только возникает, и вы должны ее впервые для себя открыть, завоевать или даже угадать в заимствованной пестроте и стилевом разнобое.

У Василия Гроссмана голос теплый, мягкий и задушевный. Гроссман рассказывает негромко, как рассказывают в сумерки, близкому товарищу, с интонациями дружескими и нерезкими, с иронией приглушенной и необидной. Он склонен видеть в людях хорошее и тяготеет к героям положительным. Отрицательных персонажей вы увидите в его произведениях немного. Его мир заполнен людьми душевными, простыми, мужественными, людьми большого сердца и нешумного героизма. Даже в своих ошибках и проступках, даже в своем падении они сохраняют, как инженер Рейт или Лашкин, какой-то душевный золотой запас, какой-то неприкосновенный фонд здоровой психи-

ческой энергии, горячей воли и дремлющей способности к самопожертвованию, которая в конце концов реализуется на наших глазах или обещает осуществиться в будущем. На два десятка действующих лиц романа «Глюкауф» найдется лишь три-четыре человека, которых можно безоговорочно отнести к категории отрицательных типов: это инженер Соловьев, техник немец Безольд, пьяница Бухарь и Трухан. Да и то один из них несчастный, задавленный инерцией старого мира человек. У другого пробиваются вспышки воли, желания примкнуть к новой жизни, идущей рядом с ним, включиться в нее, преодолеть себя. И только Соловьев да Безольд, воплощающие, видимо, то, что более всего ненавистно автору: скудость и черствость натуры, чуждой увлечению коллективным трудом или коллективной радостью, себялюбивую, эгоистическую ограниченность, отодвинуты в темный угол романа, в его подвал, куда не падает свет авторского участия. «Ад» Гроссмана необширен и мало заселен. Он туда заглядывает без охоты.

Его мир не знает судорожных, искаженных линий. Патетическая ломаная рисунка, свойственная, например, Колдунову, рисунка одновременно эксцентрического и сентиментального, у него заменена спокойной округлой линией. Даже там, где Гроссман как будто становится парадоксальным, это только парадоксальность положений, а не психологический парадокс. Эксцентризм рисунка быстро оборачивается типичностью. «Нормальное», обычное вырастает у Гроссмана из парадокса, как у Колдунова — парадокс из обычного. Что может быть обыденнее ситуации: человек умирает в больнице от туберкулеза? Но из этой, много раз использованной обыденности Колдунов выводит два психологических парадокса (переживания Лебяжьева и Борового). Два парадокса нужны ему для того, чтобы притти к типовому выводу. Наряду с этим, как странно по своей неожиданности положение: женщина, комиссар полка, рожает во время боев на польском фронте, остается в прифронтовом городе с ребенком, но в последний момент бросает новорожденного, чтобы уйти с отступающей армией! Таков костяк гроссмановского рассказа «В городе Бердичеве». Здесь сюжет образует три парадокса. Первая ситуация парадоксальна сама по себе

(рожающий комиссар!) и, кроме того, соотносительно с образом комиссарши, мужеподобной женщины в штанах, не слезающей с седла, которую ее ближайшие товарищи не считают способной ни на какое романическое увлечение. Вторая ситуация парадоксальна относительно первой: женщина-комиссар, которая только и думала о том, как бы «извести» ребенка и жила исключительно интересами батальона, армии, войны, становится нежной матерью и принимает решение отстать от своих при отступлении, чтобы уберечь дитя. Третья ситуация парадоксальна относительно второй: мать бросает ребенка и уходит с армией. И все-таки вы не ощущаете этой парадоксальности, как чего-то неожиданного и резкого. Наоборот, почти с самого начала вас окутывает какая-то мягкая атмосфера оправданности и простого смысла. Вы проникаетесь убеждением, что именно так и должно было произойти, как произошло у Гроссмана. Острые повороты сюжетной ломаной только заставляют раскрыться затененные стороны основного характера. Каждый поворот дает новый ракурс. В этом смысле парадоксальность ситуаций — только прием, сквозь который естественно и спокойно проступает психологическая необходимость. К этому присоединяется мягкость гроссмановской манеры письма, которая должна была бы как будто стоять в противоречии с сюжетной остротой и которая действительно скрадывает ее углы. У Гроссмана — не обложенное тучами ночное небо «парадоксалистов» с изредка вспыхивающим, беглым и резким светом, но теплое, приветливое солнце, не жгучее и не очень яркое, какое бывает в летний день, когда облака то-и-дело набегают на него. Вавилова, беременный комиссар первого батальона, занимает реквизированную комнату, в которой она должна будет родить. Она в странном, несколько смешном положении, которое легко перевести в комический или трагический план. На деле не случается ни того, ни другого. Вавилова попадает в семью Магазаников, людей участливых и сердечных. Человеческая доброта окружает ее, и в обстановке этой доброты так просто и сами собой раскрываются ее материнские инстинкты. И то, что казалось только ненужным, мешающим, едва ли не позорным, становится важным, торжественным, необходимым. Совершается великое дело, почти

таинство: рождается человек. Любопытная деталь: во время родов Магазаник вдруг начинает прислушиваться к тому, что делается за закрытой дверью; оттуда «раздавался чей-то хриплый мужской голос. Голос выкрикивал такие крепкие матерные слова, что Магазаник, послушав, покачал головой и плюнул на землю: это Вавилова, ошалев от боли в последних родовых схватках, сражалась с богом, проклятой женской долей». Деталь характерна, и трудно подставить на ее место другую. Но матершина не нарушает общего эпически-величавого характера сцены. Матюкается комиссар, три месяца не слезавший с седла, но женщина рожает торжественно и благостно.

Ситуация из комического плана легко и оправданно переключается в эпический. Но ведь так же легко, или еще легче, она могла бы соскользнуть в гротесковый или трагический (некоторый оттенок гротеска сохраняется, впрочем, и у Гроссмана). Стоило бы, например, Вавиловой занять реквизированную комнату не в доме рабочего Магазаника, а в какой-нибудь враждебно настроенной к большевикам буржуазной семье. Если б даже в этом случае и не получилось трагического конца (ведь Вавилова должна была остаться в городе после занятия его поляками), то, во всяком случае, обстановка сцены, напоенной в рассказе добротой и участием, получилась бы иная, и ласковая ее эпичность была бы зачеркнута. Особенность Гроссмана состоит именно в том, что он ввел такую семью, как семья Магазаников, что он окружил свою Вавилову человечески-участливой атмосферой, что он осветил свой рассказ приветливым и мягким солнцем. Можно было бы даже и без Магазаников решить поставленную автором задачу в основном так, как решил ее он, но только без этого доброго и теплого колорита.

Сравните рассказ Василия Гроссмана с бабелевской «Конармией», с которой он имеет видимое сходство (то же время, та же обстановка, те же люди) и откуда он, быть может, и ведет свою литературную генеалогию. Какими сильными, резкими чертами, как лаконично и выразительно — до эксцентризма — дано у Бабеля драматическое, потрясающее, страшное революционной войны! Какое мутное, недоброе солнце светит на его мглистом и беспо-

щадном небе! У Гроссмана нет лаконичной экспрессии Бабеля; драматизм его рассказа, быть может, не менее напряжен, чем в «Конармии», но он меньше ощущается, потому что менее обнажен и менее подчеркнут. И хотя говорится здесь о «страшных» вещах, но читателю не «страшно»,— и не потому, что Гроссман не умеет «пугать», а потому, что не такова его задача. Как бы ни были различны силы Василия Гроссмана, начинающего писателя, и Бабеля, одного из сильнейших мастеров советской литературы, но в данном случае дело не в разности мастерства, а в различии установки. Гроссмана интересует в людях революции не трагическое, жестокое, обостренное в своей противоречивости до предела, а великодушное, мужественное, самоотверженное. «Злому» героизму бабелевских партизанов как бы противопоставлен «добрый» героизм гроссмановских персонажей. Он раскрывается даже там, где его и не ожидаешь. И вот Магазаники окружают заботливостью и участием как будто совершенно чуждую им женщину-комиссара, и готовы пойти ради этого «чужого» и «страшного» человека на опасность, пряча его от наступающих поляков. И вот эта женщина-комиссар, в которой только что разбужена мать и разбужена с такой силой, что она даже начинает на время, против своей воли, неприязненно относиться к товарищам по армии, нарушающим согласованность и тишину нового, материнского строя чувств, куда она погрузилась, покидает ребенка для того, чтобы присоединиться к боевому отряду.

Впрочем, этот последний поворот рассказа выполнен не очень удачно. Автор словно бы застеснялся слишком торжественной и громкой концовки и смазал ее, дал ее так торопливо и бегло, что сразу даже и не соображаешь, что̂ произошло. Намерение автора понятно: саму по себе слишком эффектную, «картинную» развязку сделать посредством сухих и беглых интонаций возможно более простой и обыденной, отбить привкус позы, торжественной фальши, который мог бы получиться при пространном развертывании ее. Сухая простота концовки должна согласоваться с психологической простотой героини, со всем естественным, лишенным аффектации тоном рассказа. На деле такой согласованности не получилось, ибо рассказ

Гроссмана, при всей естественности своих интонаций, написан отнюдь не в сдержанной, сухой манере. И надо сказать, что даже самый эффектный конец лучше бы согласовался со всем стилем гроссмановской новеллы, в которой нетрудно расслышать ноты приподнятой (хотя и не аффектированной) патетичности.

И все-таки, несмотря на свою неудачность, намеренно простая развязка рассказа характерна для установки Василия Гроссмана. Оправданность действий, простота мотивировок, естественность — вот к чему он стремится. Если Колдунов старается показать парадоксальность простого факта, то Гроссман хочет обнажить закономерность, лежащую под видимостью парадокса. Колдунов словно бы говорит: смотрите, как парадоксально и сложно то, что кажется вам обычным. Гроссман словно бы утверждает: видите, как необходимо обусловлено то, что выглядит исключительным, и как эта парадоксальность разлагается на ряд простых и естественно мотивированных поступков. В сущности, это не так далеко одно от другого. Оба приходят к закономерности. Но один — упрощением сложного, другой — усложнением простого.

Но если стремление парадоксализировать обычное является как будто неотделимым от С. Колдунова, то, как я уже указывал, этого нельзя сказать о парадоксальности ситуаций у Василия Гроссмана. Его роман развивается из очень простых исходных положений и развивается очень просто, «линейно», без малейших отклонений в сторону эксцентризма. Такая линейность развертывания придает ему порой видимость почти хроники, и ее можно с известным правом вменить автору в вину. Но, как и неудачность концовки рассказа «В городе Бердичеве», недостаток этот заключает в себе если и не внутреннее свое оправдание, то обусловленность требованиями писательской природы и авторской установки Василия Гроссмана. То, что он стремится воспроизвести: обычное и естественное, цвет и запах повседневной жизни, простая правда — лучше всего как будто бы согласуется с «безыскусственностью» построения, с линейной последовательностью событий, с плавным и непрерывным течением в русле времени. Писатель не хочет слишком резко вмешиваться в натуральную логику жизни. Он как бы боится

исказить внешние контуры, ибо чем они меньше искажены, тем больше простора для внутренней правды.

Такая установка понятна и сама по себе не может вызывать возражений. Сумел же при ее помощи классический русский реализм, от Гончарова до Л. Толстого, создать ряд замечательных произведений. Но она очень трудна и ответственна. Писатель здесь пренебрегает всякими внешними эффектами, но взамен он должен дать такую степень глубины и правдивости, такую силу изобразительности, которая оправдала бы это пренебрежение к внешнему и не дала бы безыскусственности раствориться в бесцветности. Борец показывается обнаженным, и для того, чтобы оправдать наготу, нужна атлетическая мускулатура. Но мышцы развиваются от тренировки; поэтому, когда видишь молодого писателя, берущего в своей работе эту трудную установку, бывает за него и радостно и боязно: радостно оттого, что установка на простоту и правдивость говорит о здоровьи литературы; боязно, ибо не знаешь, сумеет ли автор ответить требованиям установки и не оконфузится ли, показавшись нагим.

В романе Гроссмана «Глюкауф» нет почти ничего такого, что можно обозначить как интригу. Фабула его односложна. Сюжет развивается по дневниковой прямой. Все действие сводится к тому, что происходит механизация шахты. Об этом рассказывается день за днем приблизительно в таком порядке, в каком осуществляется механизация. Показано все это через людей и их отношения. Техника занимает в романе минимальное место, хотя Василий Гроссман как инженер мог бы о ней рассказать подробно и с большим знанием дела. И все же, несмотря на то, что все показано через людей и их отношения, последние использованы автором очень ограничительно. Из них взято главным образом то, что имеет прямую связь с производственной темой романа. Свет здесь падает пятнами, как свет прожектора. Он выхватывает отдельные куски человеческих существований, судеб, отдельные узлы столкновений воль и интересов, оставляя прочее в тени. Разумеется, полное замыкание в производственной теме было бы невозможно, и в романе есть выходы за нее, начиная от почти обязательного любовного элемента, кончая лирической интерпретацией бетховенских сонат. Но все это

отодвинуто на второй план, либо прямо подчинено производственной теме. Я это говорю отнюдь не в осуждение Гроссмана, а для того, чтобы показать, как он сам затрудняет себе задачу. Он выбирает самые невыгодные, «неблагодарные» условия, где автору не помогают ни занимательность фабулы, ни эффектность построения, ни красочное многообразие жизненного материала и где он вынужден работать самыми простыми средствами на материале трудном и жестком.

Выходит ли он победителем? Не всегда. Существует два рода безыскусственности. Одна — от установки. Другая — от неумелости. Безыскусственность Василия Гроссмана, конечно, в основном, от установки. Но есть в его романе и какая-то неподвижность суставов, какая-то скованность, которая говорит об известной несвободе писателя по отношению даже не к материалу, а к самому своему «ремеслу». Конькобежец тогда свободно скользит и пианист тогда уверенно играет, когда они уже не думают о том, как делать движения, когда те у них происходят «сами собой», перешли в пальцы рук, в мышцы тела, в мускульную память. Такой артистической свободы, такого перехода «техники» в пальцы рук еще нет у Гроссмана. Разумеется, взятое сравнение грубо, приблизительно. В литературе нет чистой «техники», вроде той, какая имеется у пианиста или конькобежца, то есть нет некоей обязательной суммы приемов, усвоение которой дает формальное мастерство. Писательству не выучиваются. В писателя воспитываются. Иначе говоря, литературная «техника» не автономна, а связана с мировоззрением и мирочувствием художника, составляет с ними одно целое и не может быть оторвана от них. Прием как прием есть абстракция, мы только умозрительно, искусственно выделяем его из общего единства, выщелачиваем «технику» из не-техники. Это удобно, а иногда и необходимо в порядке анализа, но никогда не следует забывать об условности такого деления. Понятие техники в литературе скорее сводится к понятию своеобразного опыта, который каждым приобретается по-своему и в результате которого литературные «средства» становятся как бы прозрачными, насквозь доступными глазу: вес слова и вес детали, смысл и функция каждого положения, каждой ситуации начи-

нают чувствоваться с возрастающей точностью. Вот этой-то почти инстинктивной опытности, которая одними приобретается скорее, другими медленнее, недостает Василию Гроссману. Он берет тему слишком в лоб. Оттого в его романе господствуют прямые углы. Прямую линию он предпочитает другим: ведь она — кратчайшее расстояние между точками. Он не знает обходных движений, которые в искусстве не менее важны, чем в военной стратегии. Когда в начале его романа инженер Рейт бутылками глушит коньяк, то это значит, что к концу романа он сделается преданнейшим энтузиастом-ударником (пить, разумеется, он перестанет). Когда в первой главе появляется безбилетный деревенский паренек, пробирающийся «зайцем» в Донбасс, то в последних главах мы паренька этого увидим в составе самой героической из бригад, пробивающей ход на заброшенном и гиблом участке. Положения так элементарны и броски, что развязку их можно предугадать. Это не фальшь, не дурная преднамеренность, даже не дидактическая нарочитость, как может показаться с первого взгляда, а всего лишь недостаток опытности, неразвитое чувство различения тяжестей, удельного веса детали и ситуации. Это не фальшь, потому что положения сами по себе не фальшивы, но они кажутся фальшивыми оттого, что развернуты слишком прямолинейно и слишком мало обоснованы психологически. Рейты переделываются практикой социалистического строительства, Сеньки превращаются из забитых деревенских пареньков в сознательных людей и прекрасных работников. Но для того, чтобы мы не просто узнали об этом процессе, а увидели бы его «необходимость», его внутреннюю принудительность, надо показать систему мотивов, которые заставляют Рейтов сознательно ломать свою «природу», а Сенек итти на героический подвиг. Между тем, психологический перелом, происходящий у Рейта, «мотивирован» в романе только одной сценой, когда инженер играет Бетховена, а в его комнату заходит послушать музыку секретарь шахтпарткома, и между ними, глубокой ночью, завязывается «обнаженный» разговор о музыке Бетховена и о механизации шахты! И опять-таки сцена не фальшива. Патетический переход от героики Бетховена, под которую «с одним взводом раздетых, разутых на Варша-

ву пойти можно», к героике социалистических «будней», эта ночная взволнованная беседа, где завязываются какие-то крепкие связи между говорящими, эти быстрые вопросы: «С кем же ты? С нами?» — все это может быть психологически верно и оправдано при одном условии: при условии, что уже до того, как эта сцена произошла, в Рейте явственно обозначилось назревание какого-то душевного конфликта, наметился какой-то внутренний сдвиг, и разговор с Луниным явился бы тогда всего лишь сильным толчком, который довершает кризис, делает его явственным, но не вызывает его. Между тем у Гроссмана на внутреннюю работу переосмысливания, происходящую в Рейте, разве только намекается, и то довольно робко,— и поэтому то, что могло быть всего лишь поводом, становится причиной. Пунктиром намечен также и Сеныка. Но пунктир в таких случаях не убеждает. Линия и контур здесь недостаточны. Тем, где речь идет о «душевном» перерождении, о переделке человека, нужна психологическая краска. Или если уж ограничиваться линией, то она должна быть гораздо более сложной, извилистой, богатой, процесс должен быть дан через гораздо более разнообразную диалектику поступков, чем это имеет место в романе Василия Гроссмана. Словом, какой бы метод ни употребить — показывая ли «поведение» плюс «психологию» или одно поведение,— в обоих случаях прямой силлогизм, упрощенный путь от причины к последнему следствию, минуя промежуточные стадии, непригоден.

Гроссман это упустил из виду, а потому и вступил в противоречие с собственной установкой. Установка, отбрасывающая всякие «эффекты» и всякую помощь «искусственных» литературных средств, установка на простую правду неизбежно связана с развернутой диалектикой душевной жизни. В показе последней — ее смысл и оправдание. «Не врать», «не сочинять» — это значит не только сохранять верность фактам, но показывать душевную жизнь человека во всей ее сложности и неприкрашенности. В «Смерти Ивана Ильича» нет никаких событий, никакой фабулы, и все-таки она читается с огромным увлечением, потому что напряженная психологическая правда наполняет смыслом сознательную упрощенность, «безыскусственность» ее построения. Чуть меньше напря-

женности — и толстовский рассказ показался бы пресным. Это доказывает, как трудна такая установка, требующая сильной писательской мускулатуры и огромного пафоса правды, но не доказывает, что она по плечу только Толстым или что можно работать при ней только его методом. Методы могут быть разные, но исходное остается неизменным: развернутая диалектика психической жизни. Гроссман против этого погрешил. Поэтому его установка обращается против самой себя, его «безыскусственность» становится нарочитостью и его правда порой отзывает фальшью. Вообще говоря, можно было бы не возражать и против нарочитости, но тогда нужна иная, соответственная форма, гораздо более «искусная», парадоксальная или плакатная. Гроссман же обращается к «нагой» правде и одновременно вводит плакатные положения.

Более резко сказывается плакатное начало в обрисовке таких персонажей, как Безольд. При изображении Рейта или Сеньки плакатность получилась помимо воли автора. Она чувствовалась не непосредственно, а лишь при сопоставлении разновременно данных ситуаций. Безольд же намеренно дан в плакатных, шаржированных, упрощенных формах. Сатирический плакат действует всего чаще при помощи всем знакомых ходовых образов, которые он шаржирует, доводит до крайней, преувеличенной простоты и яркости. Точно так же Гроссман повторяет ходовой образ немца-мещанина, но вставляет этот шарж в реалистическую «раму», вводит свою маску в толпу обыкновенных, повседневно одетых лиц. Она бы не стала колоть глаз, если бы все вокруг было в том же литературном измерении, в том же упрощенном роде, хотя тогда уже следовало бы ее сделать злее, хлеще, остроумнее. Но сейчас, когда, сделанная плакатно, она должна восприниматься как реалистическая фигура, все ее пороки, вся условная фальшь затертого образа выступает особенно явственно. Да, немецкий мещанин (как, впрочем, и всякий другой) ограничен, самодоволен, туп, не может выйти за пределы узко понятого личного интереса,— но он ограничен, самодоволен, туп н а с в о й л а д, и образ, взятый из анекдота, не в силах передать его настоящих особенностей. У нас вообще плохо умеют показывать иностранцев,— будь то в сатирическом или серьезном плане. Дальше вечной

перелицовки замятинских «островитян», или перенесенного в западные условия «братишки», боевого рубахи-парня, недурака выпить и любителя хорошеньких девчонок (для местного колорита — кафе, красное вино и галльское остроумие), мы не пошли. Потому что плохо знаем Запад. Потому что наши писатели в большинстве случаев создают образы европейцев, комбинируя свои скудные литературные сведения и прибавляя недостающее «из головы». Фактические ошибки, которые при этом получаются и на которые обычно прежде всего обращают внимание, не так важны, как общая ошибочность такой неживой, взятой из третьих рук и составленной из общих мест концепции.

Установка Василия Гроссмана подрывается изнутри как тем, что он недостаточно различает вес и значение отдельного литературного элемента, отдельной ситуации или взаимосвязи ситуаций, так и тем, что он прибегает к средствам другого стилевого ряда. Не всегда это происходит так обнаженно и к такой явной невыгоде автора, как в случае с Безольдом. Иногда даже употребленный им инородный «прием» может показаться эффектным и удачно разрешающим ситуацию. Ущербность его обнаруживается тогда сопоставлением с целым, местом, которое он занимает в системе, или, вернее, тем, что он не может найти в ней места, противоречит ей, выпадает из нее. Секретарь шахтпарткома Лунин умер в шахте от кровотечения. Рабочие и инженеры потрясены этой внезапной смертью человека, незаметное самоотверждение и энергия которого цементировали их трудное дело. Рейт предлагает заведующему шахтой Шарину приостановить на время похорон работу. Тот отказывается.

Шарин поднял на Рейта круглые глаза и мгновение смотрел на него. Потом, поморщившись, он сказал:

— Шахта будет работать нормально.— Помолчав немного, добавил: — Механизируемое крыло тоже.

— Почему? Зачем это? Вы понимаете, что смерть Павла это...

— Я понимаю,— тихо сказал Шарин,— но шахта должна работать, а участок по механизации должен работать вдвое.

Рейт в упор посмотрел на него. Большая стриженая

голова, темное лицо и круглые холодные глаза отталкивали.

«В нем нет ничего человеческого»,— подумал со злобой Рейт».

Это — тезис: холодная жесткость делового человека. Через несколько строк — антитезис:

«Поздно вечером к зданию клуба подошел человек. В большом зале стоял открытый гроб. Красный бархат знамен казался черным в свете неяркой лампы. Человек подошел к гробу. Казалось, прошла вечность, так долго стоял он, склонившись. Он был неподвижен, точно придорожный столб.

Вдруг какие-то странные звуки нарушили тишину.

— Павел, Павлуша,— хрипло и глухо произнес он.— Павел...

Скрипнула дверь, человек медленно поднял круглые, слепые от слез глаза. И потрясенный тем, что он увидел, вошедший в зал Рейт, сдерживая дыхание, отступил назад и тихо закрыл за собой дверь».

«Бездушный» делец, жесткий администратор оказывается человеком, способным на глубокое чувство и целомудренно прячущим его от других.

Недостаток этих двух, соседствующих и связанных между собой сцен не просто в том, что они написаны тускло и построены на литературно использованных и довольно элементарных положениях. Они могли бы быть написаны острее, с менее наивным расчетом. Все равно их основной порок сохранился бы и тогда: они инородны в романе. Сами по себе, несмотря на свои недостатки, они не так уж плохи. Возложенную на них задачу — выпуклой характеристики через действие — они разрешают и даже с избытком броскости. Но в том-то и беда. Это намеренное сталкивание контрастов, это быстрое поворачивание персонажа по спирали то одной, то другой его стороной, так, чтобы он характеризовался посредством ряда близко стоящих во времени и резко отличных по знаку действий и реплик, эта малая диалектика формы — чисто драматургический прием. Драматург, ограниченный условиями сцены, стиснутый тесными рамками времени, имеющий в

своем распоряжении лишь реплику и действие, не может иначе поступать. Он должен прибегать к средствам, наиболее запоминающимся и сильно действующим. И чем его характеристика ударнее и короче, чем явственнее в ней слышен звон сталкивающихся контрастных ситуаций, тем она лучше. Зная эту условность сцены, мы уже не ощущаем такой прием как искусственный. Гипертрофия драматизма здесь оправдана и необходима. Но роман имеет другие темпы и другие средства. У него есть преимущество психологического комментария. Он может обосновать характер и поступок детальнее, тоньше, полнее. Он теряет по сравнению с драмой в действенности. Он выигрывает в мотивированности. Специфика его средств иная, и то, что казалось естественным в драме, покажется натянутым, нарочитым в романе. Особенно в романе с такой установкой, как у Гроссмана. Сцены с Шариным кажутся элементарными и наивно-искусственными не только потому, что ситуации в них выбраны и оформлены не совсем удачно, но и потому, что они вставлены в чуждую им среду произведения с широко развернутыми психологическими мотивировками, с уклоном к простой правдивости жизненных контуров. Между тем Гроссман употребляет этот «прием» неоднократно, правда, иногда искуснее, чем в сценах с Шариным. Опять-таки можно и не отрицать право романиста на «драматургизм» письма, на «малую диалектику» сцены, хотя они и не специфичны для беллетристики. Но тогда надо соответственно построить все произведение. На фоне же спокойно текущего повествования они выделяются досадным пятном.

Нельзя, однако, рассматривать такие противоречия общей установке только как ошибки и срывы молодого писателя. В них самих заложена какая-то система. Мы сможем в этом убедиться, если сравним их с другими особенностями Гроссмана. Я уже говорил о патетичности, свойственной автору «Города Бердичева». Она имеется и в романе, хотя там она значительно более затушевана. Гроссман не в состоянии целиком уложиться в ритм спокойной речи. Взволнованные, приподнятые интонации нет-нет да и прорвут скованный строй его повествования. Иногда они «мотивированы» как полулирическое отступление, стилизованы и отдают немного мелодрамой: «Стены

надшахтного здания испуганно вздрагивают от острого крика: «Сыночек, сыночек мой!» Старуха встает во весь рост. Ее костлявый кулак сжат и поднят к небу. Она проклинает бога, весь мир. В безумной ярости она кричит: «Дайте мне штейгера, я вырву ему глаза! Штейгера мне дайте!» — и с плачем снова падает на мертвеца». Иногда эта патетика приобретает более явственный лирический и «экспрессионистский» характер,— например, в интерпретации бетховенской сонаты: «Когда-то, полтора века тому назад, грозная и нежная душа гения пыталась осуществить себя в чудесном ландшафте звуков. Спокойное озеро, простое и прозрачное, лежало меж гор... Но вот... туман поглотил и горы и солнце. Взволнованно завыл ветер. Стало темно и страшно. Испуганно застонали сосны... С грохотом рушились вниз тяжелые камни. Внизу бушевало озеро... Мир был полон безумия, гнева, мрака. И вот среди хаоса звуков раздался тоскующий голос идущего во тьме человека» и т. д. Иногда эта патетическая интонация, ставшая более простой и сдержанной, вложена в слова или мысли какого-нибудь персонажа: «И вдруг он почувствовал, ощутил всем своим, тревожно и радостно сжавшимся сердцем, что это серое собрание сегодняшнего дня имеет для человечества значение более великое, чем знамена и лавры Седана и Аустерлица, чем громы Бородинского боя» (речь идет о собрании инженеров, ячейки и шахткома по поводу механизации шахты). Наконец, она проявляется — объективированная — в отдельных действиях, полусимволических и подчеркнуто выразительных. Так Рейт демонстративно и восторженно пожимает руку — сперва немцу-технику Августу, а в другой раз бурильщику Доронину, как бы заключая с ними безмолвный союз и давая слово выполнить взятую на себя задачу. Патетика объективировалась, но сквозь предметность действий слышится восторженная интонация самого автора.

Можно быть разного мнения об удачности ввода этих патетических интонаций и поступков, можно находить, что иное в них отдает дурной литературщиной, другое — мелодрамой, что не следовало бы **дважды** подавать крупным планом энтузиастические рукопожатья, что требовалась бы порой большая свежесть словаря и т. д. Но одно несомненно: эти частые прорывы в лирическую или

драматическую, открыто эмоциональную область говорят о том, что рамки объективно-предметного повествования Гроссману тесны и что, прибегая, иногда удачно, иногда натянуто к противоречащим его общей установке средствам выразительности, он старается осуществить какую-то сторону своего дарования, своей писательской природы. Еще более это подчеркивается склонностью Василия Гроссмана к эксцентрической характерности в определениях. В романе эта особенность сильно сглажена, но в рассказе «Город Бердичев» она проявляется очень ярко. Березовые поленья кажутся автору «вымазанными мелом». Связка гусей сравнивается с пышным «белым цветком», откуда торговка «выдергивает живой лепесток с извивающейся шеей». Лепесток с шеей — нехорошо, но сравнение в целом неожиданно и верно, так же как просто и парадоксально-метко сказано о белых березовых поленьях, что они вымазаны мелом. Городского доктора называют Барабан. Вавилова, когда рожает, матюкается хриплым басом. Веселому Магазанику еврейская улица дала кличку «татарин»: скоромный шутник для нее иностранец. Но вместе с тем он и глубоко свой: веселые его вольности созданы чертой оседлости, и когда он сволакивает с чердака детскую колясочку и ванночку, он острит: «Вы у нас принимаете дело на полном ходу». «Татарин» Магазаник, «иностранец» и свой, олицетворяет манеру определения у Гроссмана: эксцентричную и характерную одновременно. В «Глюкауф» она ослаблена, но все-таки и там мы встретим такие определения: «Пианино, словно вороная породистая лошадь, брезгливо озирающая грязный хлев, в который ее поставили», «Небо стояло высокое, строгое — оно держалось без крепления, не трещало и не грозило завалиться». Последняя фраза характеризует восприятие деревенского парня, впервые попавшего в шахту и теперь, после трудного и, как ему кажется, страшного дня, очутившегося, наконец, под настоящим, прочным небом. Эксцентризм выражения здесь психологически оправдан, хорошо мотивирован и поэтому представляется совершенно естественным, но все-таки это — этот же эксцентризм.

Эксцентризм определения может быть поставлен в один ряд с такими особенностями, как патетическая интонация,

потому что в подобные определения вносится сильный субъективный и эмоциональный элемент. Перед нами, таким образом, «правило» (установка) и целая система исключений из него. Но исключение никогда не подтверждает правила, а только нарушает его. Тем более, когда мы имеем дело с системой прорывов. Исключение возникает там, где сталкиваются две закономерности. В нашем случае первая закономерность — это стремление к жизненной естественности и стилистической скромности, к простому повествованию, окрашенному в теплые и мягкие тона, к безыскусственной, но связной конструкции. Вторая закономерность — в настоятельной потребности прорвать связный строй взволнованной и горячей речью, лиризмом, патетикой, ввести столкновение напряженных контрастов и игру утрированных выразительностей, парадоксально заострить ситуацию. В романе преобладает первая закономерность. Вторая, загнанная в подполье, в подпочву, придавленная внутренней цензурой писателя, лишь время от времени прорывается наверх, беззаконными взрывами, образуя то, что мы воспринимаем как исключения и что нам кажется — и часто действительно является — случайностями и ошибками. Для нее не пробит выход, не устроено правильное русло, и потому она чаще оказывается разрушительной силой, чем творческой, больше портит, чем создает. В «Городе Бердичеве» обе основные склонности автора равномерно использованы и слиты в единой установке. Парадоксальное здесь раскрывается как необходимое, эксцентрическое — как характерное, пафос — как жизненная правда. В этом небольшом рассказе Гроссман дал выход всем своим силам, оттого рассказ «играет» каждой гранью, и оттого он, как художественное произведение, выше романа, с его сложным, трудным по новизне и интересным заданием. Установка на простую наготу правдивости, «толстовская» установка в ее чистом виде, Гроссману не по силам и не по склонностям, и роман, где он пытается ее осуществить, доказывает это: и тем, что противоборствующее начало заставляет автора «срываться» с тона, и тем, что автор справляется с этим началом лишь ценой самообесцвечивания. «Глюкауф» является как бы застывшим полем битвы писателя с самим собой. Писатель побеждает, но ему хочется пожелать поражения. Краски

в романе притушены. Когда его читаешь в первый раз, он порой кажется тусклым и вялым. Напиток Гроссмана отдает преснотой, и капля парадоксальности была бы здесь необходима. Не потому, что нельзя было бы вообще обойтись без нее, но потому, что именно Гроссману, по характеру его дарования, нужна такая примесь.

Слова о тусклости романа должны быть правильно поняты. Я недаром говорил о первом чтении. Утомительная борьба, которую ведет с самим собой Гроссман, конечно, отражается на фактуре его произведения. Она как бы стирает яркий налет красочности, цветную чешую с его поверхностей. Роман Гроссмана лишен какой бы то ни было эффектности, и потому его действительные достоинства раскрываются лишь при более внимательном, «втором» чтении. Не то, чтобы это была трудная или скучная книга, но она написана невыгодно для автора. И так как до сих пор я разбирал ее главным образом со стороны творческой установки, а последняя в романе Гроссмана противоречива, то мне приходилось говорить преимущественно о несоответствиях. Между тем для того, чтобы раскрыть положительную ценность гроссмановского романа, надо рассмотреть его со стороны общего замысла. Это поможет нам также понять, с чем связаны обе творческие закономерности автора.

Внешняя тема гроссмановского романа — механизация шахты — не только трудна, но и беллетристически неблагодарна. Она кажется гораздо более пригодной для очерка, чем для романа. Подводные камни ожидают автора на каждом шагу: техницизм, описательность, внутренняя статика при видимости движения. Гроссман сумел большую часть их легко и незаметно обойти. Особенно удивительно то, что ему удалось уберечься от техницизма. Удивительно, ибо в самой теме этот соблазн заложен как сильнейший, и Василий Гроссман в качестве инженера, хорошо знающего технику дела, должен был бы быть особенно доступен такому соблазну. Каким же образом он обошел опаснейший подводный камень на своем пути? Простейший способ заключался бы в том, чтобы, сделав механизацию шахты движущей силой ситуации, незримой «осью» романа, убрать ее со сцены, вынести за кулисы: ось невидима, но все действие вращается вокруг нее.

Гроссман не поступил так: механизация у него происходит открыто, на «сцене» романа, и читатель следит за отдельными ее эпизодами и перипетиями. Но он дал ее не в техническом, а в каком-то ином разрезе. Механизация шахт имеет двоякое значение: во-первых, она ускоряет и увеличивает добычу угля, во-вторых, облегчает труд шахтера, делает его гораздо менее утомительным и тяжелым. Гроссман — и это находится в связи с общим замыслом его романа — подчеркнул именно второй момент: освободительную роль механизации. Он подробно знакомит нас с тем, как происходит труд шахтера в старых условиях, вручную. Мы спускаемся с Сенькой в шахту, клеть стремительно слетает вниз, пугая своим быстрым падением новичка («Клетка вихрем понеслася, аж вся зданья затряслася. А у меня, у мальчишки, сердце кровью облилася»,— как поется в шахтерской песне, взятой Гроссманом в качестве эпиграфа к одной из глав). Мы ползаем вместе с голыми от жары забойщиками по узким забоям и задыхаемся, если во-время не отвозят добытый уголь, у нас, вместе с саночниками, ноют руки и ноги от усилий сдвинуть тяжелые санки с углем. И после этого мы следим за каждой деталью механизации не просто как за деталью производственного процесса, а как за новым шагом к освобождению рабочего от ига созданных старым миром, варварских и жестоких методов труда. Борьба за механизацию наполняется для нас живым эмоциональным смыслом. Мы захвачены ею, и когда на километровой глубине, где жаркий воздух обессиливает самых энергичных людей, вдруг проносится никогда прежде не долетавшее туда веяние легкого ветерка,— проносится оттого, что поставлены мощные вентиляторы,— и забойщики переглядываются счастливыми глазами и впервые за время работы в этом забое надевают штаны, или когда шахтеры видят, как в соседней механизированной шахте бабы-откатчицы без напряжения, щелкая семечки, делают работу, изматывающую здорового парня-саночника, и потрясены этим простым и невероятным фактом, то вместе с ними потрясены и мы.

Механизация шахты стала для нас близким, живым делом. Мы начинаем физически чувствовать вес и напряжение труда горняка, а потому так же явственно, физиче-

ски ощущаем изменение условий, в которых он (труд) производится. Собственно техники, техники в тесном смысле (производственные операции, работа и устройство механизмов и т. д.), у Гроссмана мало, и там, где она есть, она дана очень просто, не назойливо и удобопонятно. Пафос терминологии, желание блеснуть специальным словарем и техническими познаниями, столь частое и откровенное у многих наших писателей, ему совершенно чужды. Это — характерная черта человека, хорошо владеющего своим предметом. Терминологией щеголяют там, где не хватает знаний.

Этот своеобразный обход техники не случаен. Механизация шахты для автора — не цель (изображения), а лишь средство реализации его замысла. Средство наиболее удобное, но не единственное: замысел мог бы быть реализован и другим путем. «Глюкауф», таким образом, не производственный роман (в том смысле, в каком могут быть названы производственными книги Пьера Ампа). Производственная тема играет в нем, по существу, подчиненную роль: на ее материале разрешается внутренняя тема романа. О последней сам автор говорит достаточно отчетливо в небольшом предисловии к «Глюкауф», где он объясняет смысл избранного им заглавия:

«Человеку, бывавшему в Рурском бассейне, хорошо знакомо это слово.

— Глюкауф! Счастливо подняться!

В Руре люди, встречаясь и прощаясь, не говорят друг другу «здравствуйте», «прощайте», «до свидания». Они говорят:

— Глюкауф!

И мне хочется так озаглавить книгу, посвященную шахтерам Донбасса.

Счастливо подняться! Но подняться не только из шахты. Счастливо подняться из недр самой глубокой шахты земли — шахты капитализма.

Подняться на вершины материальной культуры. Подняться к овладению всеми ценностями науки и искусства. И дальше... Шагнуть на другие, еще более прекрасные вершины, о которых не смел мечтать ни один фантазер и безумец».

Заглавие, таким образом, раскрывается, как многосмысленное и переводится в символический план. Оно отожествляется с идеей романа. Как и та, оно в двух плоскостях: большой и малой. Малая — это производственно-бытовая «плоскость». Роман, понятый непосредственно, буквально, как простая данность, как роман об угле, о Донбассе, о труде шахтеров. И такое понимание не будет ошибкой, фикцией, основанной на недоразумении. «Глюкауф», конечно, книга о шахтерах, о советском Донбассе, о механизации его. В романе есть и это. Но не только это. За производственной темой романа встает другая тема: роста рабочего класса в стране победоносной пролетарской революции, его подъема из «шахты капитализма» — к культуре, к лучшей жизни, к истинно человеческому существованию. И понятно, что имея в виду эту большую тему превращения вчерашних илотов буржуазного общества в свободных, овладевающих культурой людей, для которых труд перестает быть мукой, непосильным бременем, Гроссман должен был производство взять не столько с его технической стороны, сколько со стороны бытовой и социальной.

Понятно также, почему, несмотря на то, что основной упор сделан на производство, введены две параллельные любовные истории: немца-монтера Августа и забойщика Андреева. Это не произвол. Они присоединены не механически, для оживления «унылого» производственного «пейзажа», а необходимы в романе, связаны внутренним единством с «производственными» ситуациями. Та же большая тема, которая в основном показана через производство, здесь дана через отношение к женщине. Обе истории симметричны и противоположны по направлению. Август, находящийся в исключительном плену любви, застилающей от него весь мир, постепенно освобождается от своей одержимости, раскрываясь для коллектива. Андреев, открытый только для дела, для работы, врастает в чувство привязанности к женщине, с которой его первоначально сталкивает необходимость защитить ее от истязаний со стороны мужа. Оба — и Андреев и Август — приходят к какому-то равновесию личного и общественного, вернее, к такой их взаимосвязи, когда общее становится личным делом, а личные отношения окрашиваются

требованиям общественных норм. Нельзя сказать, чтоб эти две любовные истории были показаны с особой яркостью. Иногда вместо художественной данности у автора одно благое намерение. Но они написаны с внутренним тактом, без грубых нажимов пера. Автору удалось показать глубокую человечность отношения его героев к женщине, элемент равенства и товарищества. Бухарь, избивающий свою жену, и Андреев, который властно врывается в «неприкосновенный» ад семейной жизни, чтобы освободить несчастную женщину из домашнего застенка, и потом сходится с ней, делает ее своим другом и ровней, посылает на учебу и т. д. — представляют, в резких контрастах, в крайних проявлениях, прошлое и настоящее рабочего класса, его вчера и сегодня. Третья «история» — Лашкина и его жены — еще более оттеняет первые две. Андреев вводит вырванную им из страшного, уродующего быта Марусю в круг широких общественных интересов, старается, чтобы она была ему не только женой, но и вполне равным товарищем. Август начинает тяготиться женщиной, которая только и знает, что обнимать его и вздыхать томным голосом: «Август! Август!» В нем просыпается потребность в женщине-друге, которая разделила бы с ним его дела и мысли. Инженер Лашкин и его жена — в своем роде трогательная пара состарившихся супругов, которые всю жизнь прожили вместе, сохранили до конца взаимную любовь и привязанность, но навсегда остались чуждыми друг другу по своим интересам. Они находятся, по существу, в непрерывном разладе между собой и сами не понимают ни разлада, ни того, как от него избавиться. Таким образом, если Август и Андреев как бы обозначают две разные (по высоте развития) фазы нового отношения к женщине, то домашний мир Лашкина противопоставлен им по контрасту, как лучший и все же непригодный образец старого брака, когда все как будто благополучно и все не так. Любопытно, как доказательство тематического единства романа, что все три «любовные» истории преломлены через производство. Под влиянием новых форм социалистического труда происходит перерождение Августа. Окончательная победа андреевской любви проявляется в том, что Маруся поступает на шахту. Разлад Лашкина с женой обусловлен профессией. Лаш-

кин — прирожденный производственник того типа, каких умело, хотя и не очень часто, создавать буржуазное общество. Дело, профессия, шахта — для него все, вне их его ничто не интересует. Жена, за много лет, проведенных в инженерской среде, невольно вошла в круг дел мужа, но сохранила к ним навсегда брезгливое отвращение. Андреев и Маруся уже в начале своей совместной жизни преодолевают то, от чего будут всю жизнь, не понимая этого, мучиться Лашкин и его жена.

Тематическое единство романа совмещается у Гроссмана с большим разнообразием восприятий, через которые пропускается «материал». Мы видим окружающее то глазами только что приехавшего из деревни Сеньки, то глазами инженера Рейта, то глазами Лашкина, Августа, Лунина, Шарина, Андреева. В своем сравнительно небольшом романе Гроссман собрал представителей всех слоев и групп, образующих производственную массу Донбасса: тут молодые рабочие, не знающие еще, как приняться за дело и неловко чувствующие себя в непривычной обстановке, и опытные, старые кадровики; забойщики, бурильщики, саночники, инженеры, техники, десятники; секретари ячеек; заведующие шахтой; командный состав производства и его рядовые; партийный костяк и беспартийные; ударники и лодыри. Словом, не обойдена, кажется, ни одна из существенных социальных, профессиональных, возрастных и прочих групп. Мало того: внутри отдельных групп сделано дальнейшее, более тонкое расслоение. Особенно тщательно оно проведено среди инженеров: старым специалистам, замкнутым в привычные, освященные многолетней практикой методы работы, противопоставлено более гибкое, инициативное и смелое поколение, воспитанное уже в советских условиях; среди старых — тоже своя градация: наряду с Лашкиными, влюбленными в свое дело до самопожертвования и искренно считающими новые способы работы гибельными, показаны Соловьевы, которым, по существу, все безразлично и которые ненавидят новое только оттого, что оно новое. Автор как будто бы боялся что-либо упустить, и если такая тщательность подбора иногда отдает слишком явственной схемой, головным расчетом, искусственностью, то все же она составляет большое достоинство романа, сообщая ему ши-

роту, размах, основательность. Наряду с социально и профессионально типовым разнообразием можно отметить в «Глюкауф» и разнообразие иного рода. Автор проводит разрезы через жизнь во всех направлениях. Его тема разработана в различнейших планах: производственном, бытовом, интимном. Его интересует все: ударничество и рост культуры, и то, как учатся старые шахтеры и строгая учительница заставляет их решать задачи у доски, и как они, затаив дыхание, слушают лекции по астрономии, и какими механизмами производится спасание при обвалах, и как необъятна плоть у начальника спасательной станции и страстного пчеловода Кубанца, и как страдает его молодой, привыкший к порядку помощник, когда на собрании разгорячившиеся спорщики тушат папиросы о лакированный стол, и как подвыпившая на именинах жена штейгера жалуется, что ее муж недостаточно энергично выполняет свои супружеские обязанности, и как живут и думают приехавшие в СССР иностранные рабочие, и многое другое. При всем том Гроссман не разбрасывается: весь разнообразный материал подчинен единству темы, идет на целеустремленную стройку замысла. Все же роман удался Гроссману наполовину. Тут сказались и противоречие в установке, о котором я уже говорил достаточно подробно, и то, что основной «упор» этой установки не совсем соответствует дарованию Василия Гроссмана.

Мы видели: можно сказать, что «Глюкауф» роман о производстве, о Донбассе и его людях, и это будет правильно, но недостаточно. Можно сказать, что «Глюкауф» — книга о росте пролетариата Советской страны, о его подъеме из «шахты капитализма» к «вершинам материальной культуры», «ценностям науки и искусства»: это будет и верно и как будто достаточно полно. Но все-таки то, что составляет особенность романа Гроссмана, не уловлено и в этом определении. Надо прибавить, надо найти что-то такое, быть может, немногое, что внесло бы сюда дополнительный, но необходимый оттенок, что осветило бы уже найденное новым светом. И это необходимое — ч у в с т в о т о в а р и щ е с т в а.

В нем — внутренний смысл романа Василия Гроссмана. О производстве в нашей литературе написано немало. Есть у нас — хотя числом поменьше — и книги о росте

к подъеме пролетариата. Но отличие романа Гроссмана в том, что он весь замешан на пафосе товарищества, расцветает целиком из этого чувства и, в свою очередь, раскрывается нам через него. Кажется, это у Веры Инбер говорится о «чувстве локтя»: определение сильное и выразительное. Но оно не вполне приложимо к тому, что одушевляет гроссмановский роман. «Чувство локтя — это солидарность с массой, ощущение себя ее частью, инстинктивное довольство от такого ощущения. Оно особенно остро воспринимается теми, кто был его лишен, и теперь словно бы возвращает себе нечто утерянное, атрофированное, но принадлежащее человеку по древнему праву. Оно входит составной частью в чувство товарищества, особенно если то носит, как у Гроссмана, не узкокорпоративный, замкнутый, а широкий, объемлющий целый класс, целый мир, мир труда, характер. Но чувство товарищества гораздо осознаннее и звучнее «чувства локтя». Оно доходит у Гроссмана до пафоса, оно становится основным тоном его произведений — не только «Глюкауф», но и «Города Бердичева» и «Большевика»,— оно делается у него принципом оценки: ценность человека ощущается им в зависимости от того, насколько тот умеет отдаваться общему делу и общему порыву. Он влюблен в людей, которые живут рядом с ним, и рядом с ним, плечом к плечу, делают общую великую работу. Вся страна, которая учится и трудится, для него огромное товарищество, и ему радостно чувствовать себя в этой огромной, обновленной стране товарищем многих. Это — не абстрактный пафос массы, когда за множеством не отличаешь отдельного, за дальним — близкого. Гроссман любит именно близкого, которого он видел вчера на работе, а третьего дня на вечеринке, с которым он говорил о музыке или о том, как провести вентиляцию в шахте. Он любит близкого, но мир распахивается настежь, мир делается проще и понятнее, мир придвигается к глазам — и дальние становятся ближними. Отсюда внимание к человеку, к товарищу по труду, отсюда общая теплота тона. Отсюда и добрый, молодой оптимизм: недаром Гроссман называет свои новеллы «рассказами о счастьи». Он чувствует себя счастливым в своей стране и в своем времени.

Чувство товарищества может нам объяснить особенности гроссмановской установки и стиля. Внимание к конкретному, к живому, к особенному, к жизни, как она есть, тянет его к простой, естественной манере, к правдивости прежде всего. Теплота отношения к изображаемому им миру, который он воспринимает как огромное товарищество, придает теплоту и мягкость его «голосу», создает те интонации дружеской беседы, о которых я говорил в начале статьи, и склонность к положительным героям, к доброму в человеке. Но чувство товарищества доведено у него до пафоса, и эта патетическая настроенность, этот горячий оптимизм не укладываются в рамки спокойного повествования, они вызывают потребность в иных, повышенных и страстных интонациях, прорывающих размеренный строй уравновешенного, «объективного» повествования. С той же внутренней необходимостью, с какой Гроссман влечется к «простой правде», он вынужден искать повышенной выразительности, эмоционального накала, столкновения контрастов. Он ощущает эти оба требования своей писательской природы лишь как противоречие — и в этом ошибка его романа. Но «Город Бердичев» показывает, что их можно слить в единую установку. «Добрый» пафос, которым исполнен этот рассказ, является уже своим, уже собственным словом Гроссмана, хотя и сказанным еще, быть может, недостаточно уверенно и энергично. «Город Бердичев» — самая сильная из немногих до сих пор напечатанных вещей Василия Гроссмана, как «Глюкауф» — наиболее значительная по охвату материала и сложности задания. Гроссману надо объединить в дальнейшей работе метод его рассказа с богатством содержания и сложностью проблематики его романа. Конечно, это нельзя понимать буквально. Так, парадоксальность ситуаций оправдана в новелле (как резкий излом, обнажающий с наибольшей показательностью и быстротой скрытое и характерное), но непригодна для произведения с большим дыханием.

«Добрый» пафос гроссмановского романа, пафос товарищества, молодой и теплый оптимизм человека, рассказывающего о счастьи,— явление интересное и вряд ли случайное. Оно не похоже на то, с первого взгляда аналогичное, что можно было наблюдать на более ранних стадиях советской литературы: это не многовещательный и вы-

сокопарный оптимизм «Кузницы», это не бойкая скороговорка Жарова, но это и не романтический, чуть отдающий трагизмом, порыв Багрицкого из прошлого в сегодня. У Гроссмана это проще, здоровее, хотя и не так пленительно и ярко, как, например, у автора «Думы про Опанаса». Дело здесь не в яркости, а в другом тоне. Его мог дать только сегодняшний день. Праздничный номер «Известий», подъем стратостата, спасение и встреча челюскинцев, десятки других схожих фактов дадут нам понять, откуда возник и что значит пафос Гроссмана. Он рожден современностью и близок ей. И так как он — порождение общих причин, то он не одинок в литературе. Его нетрудно поставить в связь с «Я люблю» Авдеенко или «Встречей» Ивана Катаева. В первом случае эта связь более явственна, но зато менее прочна. Во втором — как будто отдаленнее, но на деле значительно более органична. Их объединяет гордость и радость созидательного труда, четкое и теплое чувство единства с коллективом, общая тема подъема замордованного человека труда из глубокой шахты капитализма к материальной и духовной культуре.

ДИАЛОГИ О ЗАПАДНИЧЕСТВЕ

— Сказать, что красивость и безобразие родные сестры в искусстве,— это парадоксально.

— Выразимся точнее: в эстетике безобразия тот же механизм, что и в эстетике красивости, только пущенный в обратную сторону.

— Значит, одна и та же машина может вырабатывать разные продукты, смотря по тому, как ее заправить.

— Нет, и продукты не так различны. Красивость и безобразие — заместители красоты. Она касательна к этим понятиям, едва задевает их краем. Она приходит тогда, когда о ней не думают. Надо быть правдивым,— и прекрасное получится само собой.

— Это пропись и это фраза. В искусстве недостаточно быть правдивым, чтобы создать прекрасное. Вот истина, о которую нас стукает лбами практика каждого дня.

— Скажите лучше, что быть правдивым так же трудно, как и создать прекрасное. Одно стоит другого. А что до прописей, то еще Гете сказал, что полезно время от времени напоминать старые истины. Там, где дешевый парадокс стал правилом, самая затрепанная истина кажется парадоксом.

— Мы и в любви отвыкаем от оперных арий. После Гамсуна Ромео был бы невозможен. Любовь сдержанная и неумелая нас сильнее покоряет. Отвыкнем же петь тенором и в литературе.

— Разучимся писать красиво. Отбросим завитушки и орнаментацию. Я почти начинаю мечтать о книге,

которая была бы написана одними существительными и глаголами.

— Но тенор такой же природный голос, как и бас. Почему вы хотите обеднить искусство? От писателя, как и от певца, можно требовать одного: не петь фальцетом.

— Оставьте место для извилистой линии и богатой краски. Кроме Ромео оперного, есть и шекспировский. Фанатизм однообразия неуместен в искусстве. Литература, сведенная к латинской простоте надписи или гражданского кодекса, показалась бы нам сухой и бедной. Вы мечтаете о ней только потому, что убеждены в ее неосуществимости. И книга, вырезанная ножом на камне,— вы ее первый не стали бы читать.

— Нет, закон простоты остается, но он не означает, что нужно петь непременно в одном — и притом низком — регистре. Тянуть себя насильно за волосы в героический лаконизм так же безнадежно и смешно, как специализироваться на колоратурных партиях, обладая семинарской октавой.

— Да, но колоратурный соблазн у нас гораздо сильнее, чем искушение лаконизма, и поэтому о простоте надо говорить во весь голос, без оговорок. Не бойтесь, что вас поймут слишком абсолютно. Практика внесет коррективы бóльшие, чем вы ожидаете.

— Западничество сейчас не то, чем оно было раньше, когда солнце вставало с Заката и оттуда шел свет на Восток.

— Что ж, по-вашему, вся литература Запада мертва и лишь отравляет своим разложением воздух?

— Нет. Да и как можем это думать мы, которые с волнением раскрываем новую книгу Дос-Пассоса, Дю-Гара, Ромэн Роллана, Перл Бак, Андрэ Жида! Мы знаем, что наряду с Западом мертвым есть Запад живой и что агония капитализма не сумела отравить все соки культуры. Но ведь то, что мы ценим и любим на Западе, тянется именно к нам. Да, французы пишут все еще лучше нас, в этом легко убедиться даже по переводам. Но их культура уже не противостоит нам, как нечто высшее в историческом смысле. Наоборот, по типу более высокой

является наша, социалистическая. И поэтому западничество лишилось у нас своей души, обречено на поверхностную моду, техническое подражательство, снобизм.

— Ужасающее высокомерие! Неужели на Западе не осталось ничего такого, чему нам следовало бы учиться? А те же Ромэн Роллан и Андрэ Жид? Хорошо бы мы выглядели, если бы отгородились китайской стеной от Европы, оставив себе словарь Даля, сборник народных русских сказок и пьесы Островского!

— Никто этого не советует. Но разве наши «западники» учатся у Роллана и Жида? Им нужнее Франция, как экспортный товар, la belle France, с ее традиционными аксессуарами, варево из бульваров, литературных кафе, нарядной фразы и остроумной чувствительности. Читая их, я готов сказать, что французы не пишут по-французски. Когда у нас французят, это сплав эксцентрики и красивости или давно устарелая экзотика, или это следствие того, что в качестве стилевых элементов воспринимаются особенности языка, нейтральные для французов. Поэтому-то можно говорить о переводах, как о литературном образце для западников.

— Пусть так, но вы суживаете огромный вопрос до размеров частного случая. Если вы и правы, то из этого следует только, что данные писатели плохо использовали богатства Запада и что надо научиться применять их лучше.

— Ошибаетесь. То, что плохо пользуются,— не случайность. Западничество выветрилось и обречено быть не более, чем стилистической модой. Великое когда-то слово, несшее на себе гигантский груз содержания, теперь почти ничего не весит. Оно лишь отголосок буржуазной красивости и буржуазного изыска. Нет, не западничество, а интернационализм — вот, что нам нужно. Это — разные вещи. Не только потому, что различен охват культурного круга, но и оттого, что само отношение к культуре иное. Там — литературная игра, любование, экзотика. Здесь — братское внимание, серьезность, обмен ценностями, сближение культур с тем, чтобы из их сплава выросла новая, единая по содержанию и типу.



МЫСЛИ ВСЛУХ

На докладе в рабочем клубе. Из публики: «Как узнать, что в произведении хорошо, то есть художественно, а что плохо?» Вот вопрос, на который нелегко ответить.

Если б критика точно знала, что хорошо, а что плохо, нам бы не надо было столько спорить. Половина трудностей была бы убрана с пути литературной науки — и какая половина!

Но существует ли этот ответ вообще? Можно ли найти точный критерий художественности?

* * *

Перегородок тонкоребрость
Пройду насквозь, пройду как свет,
Пройду как образ входит в образ
И как предмет сечет предмет.

Эта строфа Пастернака все не выходит у меня из головы. Она мне представляется совершенной, удивительной по силе и экспрессии. Я вспоминаю, как когда-то, еще подростком, искал у Пушкина строки, которые дали бы формулу его гениальности. Не заключено ли и здесь, в сгустке из нескольких слов, то, что называют секретом художественности, и не дана ли она так наглядно и ощутимо, что мы можем осязать ее пальцами? Но если у меня в руках сгусток художественности, ее краткая формула, ее секрет, то буду ли я в состоянии прочесть формулу, разгадать секрет, рассмотреть на свет сгусток? Сумею ли

и доказать самому себе и другим, почему это хорошо, или я должен остаться при необязательном ни для кого впечатлении?

Попробуем разобраться. Если б я оставался при своем читательском впечатлении, то я бы сказал: мне нравится оттого, что нравится, оттого, что мое внутреннее чувство и опыт говорят мне, что это хорошо, а их ручательства с меня достаточно. Но разве это все, что я могу сказать даже в качестве читателя? Уже в самом своем впечатлении я различаю, хотя и не совсем ясно, какие-то отдельные элементы, которые как бы сливаются в минуту восприятия, но которые я могу сделать отчетливее продумыванием и повторным чтением. Так, я замечаю, что меня увлекает само ритмическое движение строфы. Это не просто удовольствие от размеренной речи, но это именно ощущение той *особой* формы ритма, которое создается в данной строфе ее своеобразным синтаксическим членением и повторами. Ритм раскачивается здесь крупными взмахами, как качели, сначала медленно, потом все убыстряясь, делаясь стремительнее, чаще (вторая строка и начало третьей) и, наконец, снова спадая широким и плавным движением. Повтор (слово «пройду») является как бы толчком, ускоряющим ход ритма. Но повтор заставляет одновременно возрастать в лирическое напряжение, эмоциональный тон,— и на это напряжение мы откликаемся прежде всего. Оно беспокойно нарастает к середине и разрешается к концу. Таким образом, вся строфа динамична и представляет собой как бы замкнутую систему, законченный мир.

Я замечаю далее, что в эту систему напряжений включен и образный ряд. Он возрастает в своей выразительности и предметной сложности, словно подымаясь со ступени на ступень или с тона на тон (сначала как бы намек на образность: «пройду насквозь»; затем сравнение сильное, но простое: «пройду как свет», наконец, сложное уподобление-система: «образ входит в образ», «предмет сечет предмет»). Но меня останавливает и другое его свойство: эти ступенчатые сравнения построены все по одному и довольно необычному способу. Их резкая предметность не ощутима руками. Они материальны, но не вещественны. Свет нельзя взвесить и ощупать. Сечение предме-

тов неизменно представится нам в виде абстрактной геометрической плоскости. Образ налагается на образ в восприятии, в памяти, в стихотворении. Но и свет, о котором здесь говорится, это не теплый свет утра или картины, комнаты или улицы. Это «чистый» свет физики, волна энергии, прямолинейный луч, рассекающий насквозь плотность вещей. Но такой пограничный (с наукой), подвергшийся уже некоторой работе абстрагирования образный ряд как нельзя более подходит для материализации чувства, владеющего в данном случае поэтом. Это — желание слиться на минуту с окружающим, с миром дома. Метафора материализует его не овеществляя слишокм грубо. Она придает ему ту тонкость оттенка, которую без нее было бы трудно выразить: проникнуть в окружающее не нарушая его целостности и оставаясь самим собой. Так свет проходит сквозь материальность вещей и оставляет ее нетронутой. Так геометрическое сечение тел не разрушает их. Так образ, входя в образ сохраняет свое единство.

Иначе говоря, образы не только соответствуют друг другу (то есть подобраны по одному принципу), но и максимально соответствуют мысли. До того, что не могут быть от нее отделены. В этой органической сращенности со смыслом,— несомненно, одно из тех обстоятельств, которые обусловили мое впечатление. Но я иду дальше. Я вижу предметную точность речи, такой выпуклой и мускулистой, что в ней не только отсутствуют какие бы то ни были лишние, избыточные слова, но нет эпитетов. Я вижу, что ее рельефность еще более подчеркивается почти математически правильным совпадением интонационных и смысловых максимумов, энергией и верностью, с какой рифма выделяет каждый раз самое значащее, основное слово строки. Я вижу, словом, что мое впечатление не является чем-то лежащим по ту сторону анализа, а может быть расчленено и аргументировано.

Но объясняет ли действительно такая аргументация все то, что должна была объяснить? Оставляет ли она меня удовлетворенным? Не совсем. Мое впечатление не исчерпано сказанным, и мне кажется, что я еще не получил достаточно надежных критериев.

* * *

Конечно, это может быть оттого, что анализ произведен недостаточно тонко и определенно. Тогда «горю» легко было бы помочь: другие руки сделали бы работу рассечения увереннней и более острым скальпелем. Но не лежит ли причина нашей неудовлетворенности глубже, в самой сущности примененного анализа? Он только уясняет и расчленяет то, что уже дано во впечатлении. Он не вносит ничего нового. Он выделяет стилевые компоненты, но он не дает критерия. Объяснение заменяется описанием. Пусть мы установили в каком-нибудь определенном случае определенную форму ритмико-синтаксических ходов. Из чего следует, что такая форма является достоинством, а не недостатком или нейтральной особенностью? Почему она хороша?

* * *

Итак, вот первое затруднение, и оно не позволяет нам двигаться дальше. Стилевой анализ расчленяет «приемы» и делает явственной структуру произведения, но он не в состоянии дать критериев художественности. Откуда же тогда взять их? Но, может быть, они вовсе и не нужны? Может быть, все, что может сделать литературная наука,— это установить стилевые особенности и проследить, как они изменяются под влиянием общественных условий, подобно тому, как физиолог ограничивается установлением того обстоятельства, что световые волны определенной длины, падая на сетчатку, создают ощущение красного цвета, и не задается праздным вопросом, что̀ такое красный цвет сам по себе. Ощущение красного для него последний, дальше не разложимый элемент. Не является ли таким предельным элементом и понятие художественности? Тогда оставим его в стороне, но будем изучать все, что делается в его имя. Да, об этом можно было бы еще думать, если б мы могли расчленить художественность до таких простых вещей, как красный цвет. На деле она настолько же сложнее, насколько менее бесспорна. Все видят одно и то же красным, но художественным кажется не одно и то же. Другими словами, в этом поня-

тии нет ни элементарности, ни обязательности. Наконец, последнее: спрашивать, что такое красный цвет сам по себе, и бесцельно и бессмысленно; наоборот, вопрос о художественности не только не бессмыслен, но обход его сделал бы невозможным, не говорю уже критику, которая не в состоянии обходиться без хотя бы относительных критериев, но и всякое различение между тем, что является искусством и что должно быть оставлено за его пределами. Безошибочное определение красного дается нам нашей природой, но безошибочное определение прекрасного природой не дано.

* * *

Но я вспоминаю, что стараясь разобраться в своем впечатлении и отыскивая обоснования ему в структуре художественного текста, я как будто сумел нащупать принцип, который уже выходит за рамки простого описания или расчленения. Это принцип соответствия. Строфа Пастернака предстала мне системой соответствий: между отдельными образами, между образами и мыслью и т. д. Не найдена ли здесь, наконец, твердая точка? Перед нами критерий, выведенный из стилевого анализа и обладающий объективной обязательностью. Художественное произведение тем художественнее, чем прочнее эта система, чем интимнее, родственнее, теснее соответствия.

В сущности, это говорил уже Плеханов, возражая против абсолютной относительности художественных критериев. Искусство непрерывно изменяется. Меняются вкусы и требования, приемы и цели. Среди этой вечной текучести есть ли за что уцепиться суждению? Где отыскать опору для оценки? Раз меняются величины, то надо найти какое-то постоянное их отношение. И это отношение Плеханов находит в соответствии формы и содержания.

Но оно слишком общо и потому мало дает. На месте одной проблемы становится другая, не менее трудная. Как определить, соответствует ли форма содержанию, раз мы не знаем точно границ того и другого, раз и отделены они могут быть друг от друга только условно. В примере, который приводит сам Плеханов (дама в синем, вместо которой на картине ряд кубов), он принимает за содержание

сюжет или внешнюю тему. Это нечто совсем иное, и из такого «периферийного» соответствия нельзя делать основного критерия художественности. Да и что оно значит? Сюжет может быть обработан различнейшими способами, а соответствие внешней темы оформлению лишено реального смысла. Дама в синем могла явиться в глазах художника-кубиста просто поводом для игры цветом и объемами. Действительным содержанием картины была бы тогда не тема-повод, а именно эта игра, не предмет, а беспредметность.

Больше оснований нашлось бы за то, чтобы говорить о соответствии идеи и формы. Идея произведения — понятие более четкое и отграниченное, чем содержание. Но о ней можно сказать то же, что и о сюжете: она допускает множественность решений. Нет такой идеи, которая влекла бы за собой необходимость единственного художественного соответствия. Задача превращается в неопределенную. Для того, чтобы придать ей односмысленность, нужно преломление идеи через стилевой принцип.

* * *

Дело можно представить в таком виде. Всякая художественная система имеет свой руководящий стилевой принцип, господствующую тенденцию, основное устремление. Иногда это установка на пышность и великолепие, желание импонировать преувеличенной выразительностью форм, декоративной торжественностью, богатством украшений (барокко). Другой раз — тяготение к уравновешенности пропорций, к гармоничности сочетаний, избегающей слишком резких контрастов, к точной диференциации стилистических средств, к «облагороженной» и несколько условной истинности душевной жизни, из которой удалено все чересчур грубое и низменное (классицизм). Или это — требование голой правды, отвращение к условности и красивости, культ жизненной детали, научной обстоятельности, документальной точности (натурализм). Гете стремится к изысканой простоте, умеренности интонации, полноте и законченности мысли; «пафос» его прозы, далекой от того, чтобы поражать, будоражить, увлекать за собой,— в сдержанном словесном жесте, в уравновешенности фразы, в спокойной мягкости красок, заботливо и соответственно

подобранных. Она не волнует, а пленяет своей соразмерностью, остротой вѝдения, теплотой живописи. Это язык наблюдателя, художника, ученого, но не борца, полемиста, агитатора. Проза Гейне рассчитана на максимальную интенсивность впечатления. Она пользуется резкими контрастами и столкновениями эмоциональных красок. Диапазон ее интонаций огромен, и она охотно прибегает к его крайним пределам. Ее установка — в интимности и публицистичности одновременно. Это — инструмент для выражения общественных страстей человека, окрашенных жизнью и кровью его сердца. Это — проза поэтическая, воинствующая, блестящая. Язык писателя, который зовет, будит, негодует, издевается, но всегда остается ювелиром слова. Речь революционера и артиста. Музыка Моцарта или Гайдна хочет нравиться, выразительность подчиняет грации, мере, такту, задушевна без излишеств и чрезмерностей. Музыка Бетховена установлена на драматизм выражения, экспрессию, волевое усилие; ее «смысл» — в столкновении элементов, в диалектике борьбы, в напряженной мускулатуре порыва.

Конечно, все это беглые, а потому слишком общие характеристики. Действительность сложнее и конкретнее. Надо знать условия, из которых вырастает тот или иной художественный стиль, общественную обстановку, где он складывается, «игру» его притяжений и отталкиваний от соседствующих направлений искусства, литературную полемику, за которой скрывается реальная классовая борьба,— для того, чтобы данное стилевое устремление выступило во всей отчетливости. Мы увидим тогда, что оно связано с определенным пониманием целей и сущности искусства, с известным типом художника и с тем человеческим типом, который выдвигается в данной среде и в данной эпохе как господствующий, характерный, образцовый. Когда Гейне, Берне, Молодая Германия создают новую прозу, они подымают восстание против Гете. Они противопоставляют его благородной аристократической сдержанности только-художника страстную заинтересованность гражданина во всей полноте общественной жизни, в политике, в социальной морали, в вопросах быта, религии, философии. Эгоизму созерцателя и артиста — жертвенный альтруизм личности, бросающей свое сердце брандером в

исторический процесс. И слияние публицистики со своим, интимным, проведение общего через личное должно подчеркнуть эту жертвенность, эту впаянность в общественную жизнь, как дневниковость формы, непринужденной и одинаковой во всех жанрах,— живую, человеческую непосредственность выражения в отличие от умной и разборчивой «стилизации» веймарского толка, а страстный поэтический накал прозы — ее назначение быть оружием широкого и разительного воздействия.

Итак, всякий стиль имеет свой руководящий принцип, идею стиля. Принцип этот является организующим началом внутри художественной системы. Все средства выразительности строятся и подбираются в зависимости от него. Неважно, сознается ли это художником или нет (в большинстве случаев сознается); важно, что таков объективный результат. Отсюда критерий: соответствие выразительных средств стилевому принципу (а значит и друг другу). Внутри данной стилевой системы наиболее художественным произведением является то, которое выражает принцип этого стиля с наибольшей полнотой и силой.

Но это значит также, что судить об эстетической ценности конкретной вещи искусства следует, исходя из принципа, заложенного в ее стиле, а не руководясь критерием, взятым из другой художественной системы, и что в последнем случае суждение будет тем более ошибочно, чем дальше отстоят принципы обоих стилей. Можно выяснить условия, при которых искусство делается декоративным или конструктивным, условным или реалистическим, можно определить, какую общественную роль играет оно в каждом из этих случаев, и тогда с правом отвергнуть то или иное видоизменение, но нельзя к условному театру подходить с чуждой ему меркой театра реалистического и о художественной ценности какого-нибудь произведения декоративного искусства умозаключать от требований искусства конструктивного.

Это обычная ошибка, особенно явственно выступающая в эпоху резких стилевых сдвигов. Романтиков осуждали по кодексу классицизма. Натуралистов — по законам романтики. Символистов — согласно натуралистической традиции. Футуристов — оттого, что привыкли к символизму.

* * *

В свете стилевой закономерности получает более точный смысл и соответствие «формы» идее. Раньше оно казалось неопределенным, так как у нас была только одна опорная точка: сама идея, которая допускает многочисленные возможности своего художественного воплощения. Теперь же их две: идея и стилевой принцип. Преломленная через стилевое начало идея может получить только одно разрешение, ту единственную, наконец найденную «форму», над которой упорно бьется «взыскательный художник». Это относится как к идее произведения в целом, так и ко всякой частной мысли.

* * *

Но если в данной художественной системе лучшей является та вещь, которая ярче всего выражает ее стилевые признаки — и, значит, сравнение в пределах этой системы оправдано и необходимо,— то возможно ли сравнивать между собой, со стороны эстетической значимости, отдельные стили? Надо ли считать их художественно-равноправными в силу одного того, что каждый из них осуществляет какое-то общее социально-психологическое устремление, порожденное историей, и является законным звеном в развитии искусства, или между ними мыслима какая-то градация? Вопрос этот очень труден, но прежде чем поставить его теоретически, мы даем на него ответ в нашей практике.

Мы отвергаем одни стили и принимаем другие. Мы это делаем не только потому, что они соответствуют или не соответствуют нашим потребностям, близки нашим настроениям или далеки от них. Но мы отмечаем, что существуют системы искусства, самые яркие образцы которых не способны переживать свою эпоху. Мы утверждаем, что наряду со стилями, обладающими органической полнотой жизненности, имеются стили деградирующие, внутренне обедненные, лишенные глубины и значительности. Таковы многочисленные разновидности чисто декоративного или условного стиля. Они могут достигать высокой степени совершенства, являя в себе полное соответствие стилевой

идеи и выразительных средств, они могут долгое время вызывать восхищение зрителя, как произведения Буше или Матисса, но это искусство неполноценное, падающее. Когда мы судим о декоративном стиле с точки зрения стиля реалистического, это неправомерно и бессмысленно. Но когда мы говорим, что это искусство иссякающей содержательности и убывающей социальной функции — деградирующее и в художественном смысле искусство, мы только следуем логике фактов. Потому что убывающий уровень содержательности заставляет падать и художественный уровень.

Так наша практика приводит нас к тому, что возможна эстетическая градация стилей. Критерия внутреннего соответствия здесь недостаточно. Он действует в пределах стиля, но неприменим для сравнения самих стилей. Тут должен быть привлечен другой принцип. Говоря о деградации (или подъеме), мы подошли к нему вплотную. Но мы еще не сумели найти для него точный эстетический эквивалент, превратить его из общей предпосылки в конкретный и неоспоримый художественный критерий.

* * *

Принцип внутристилевого соответствия требует, чтоб произведение оценивалось как целое, во всей сложной взаимозависимости своих элементов. Как же тогда быть с отдельно взятой деталью? И не было ли ошибкой брать изолированную строфу Пастернака хотя бы даже в виде отправной точки для стилевого анализа?

Это как бы своего рода антиномия.

Для того чтобы оценить деталь, мы должны знать ее роль в произведении. Для того чтобы понять эту роль, мы должны раскрыть стилевую систему. Для того чтобы раскрыть стилевую систему, надо выяснить принцип, лежащий в ее основе. Выходит, стало быть, что изолированную деталь оценить невозможно.

Но тем не менее мы это беспрестанно делаем. В статьях мы приводим отдельные стихи и оборванные цитаты как доказательство силы или слабости автора. Мало того, за редкими исключениями мы лишены возможности приводить произведение целиком, так что цитата — нормаль-

ный способ доказательства или демонстрации. Мы говорим «прекрасно сказано!» по поводу отдельного выражения, взятого зачастую из незнакомой нам вещи. Выходит, стало быть, что изолированную деталь оценить возможно.

Что же это значит? То ли, что мы поступаем неправильно, прибегая к цитатам (но тогда всякое литературное доказательство становится невозможным)? То ли, что мы ошибаемся, считая деталь (а значит и ее оценку) зависимой от целого? Ни то, ни другое. Деталь познается в соотношении к целому, и мы говорим «прекрасно сказано!» об отдельном и незнакомом нам выражении тогда, когда стилевые признаки выявлены в нем так ярко, что мы бессознательно относим его к какой-то определенной художественной системе. Вне определенной стилевой системы мы вообще ничего не воспринимаем в качестве художественной данности (отсюда, между прочим, отчасти происходит противодействие всякому новому стилю, пока тот ощущается не как закономерность, а как правонарушение). Но наша оценка детали может измениться, когда мы познакомимся с произведением, из которого она взята. Удачная сама по себе (то есть по отношению к стилевому принципу, который она воплощает), она может быть неудачной соотносительно с целым, построенным на другом стилевом начале. Пильняк в своих заметках об образе говорит, что пейзажи шолоховской «Поднятой целины», очень неплохие, если брать их вне связи с романом, кажутся в книге скучными и ненужными, потому что они чужеродны в ней, имеют другую установку, чем основная масса романа. Я не касаюсь правильности этого наблюдения, как наблюдения частного, но оно может служить обобщающей формулой, под которую подойдет множество аналогичных случаев.

Таким образом, возможность оценки отдельно взятой детали не опровергает, а подтверждает ее зависимость от целого и необходимость эту зависимость учитывать. Мы ее и учитываем каждый раз на деле, продолжая про себя пунктиром, верно или неверно, оборванную линию. Что же касается цитаты, то важно ее назначение. Если она служит для стилевого анализа, то она должна быть проинтерпретирована. Интерпретация восстанавливает недоста-

ющий фон, связывает частность стиля с его общим устремлением.

И, значит, я был неправ, когда взял вырванную из стихотворения строфу для того, чтобы проверить на ней представление о художественности. Но меня оправдывают три обстоятельства. Во-первых, внутренняя связь и единство вещи не всегда одинаковы. Стихотворения Пастернака — ассоциация если не вполне независимых, то частично самоуправляемых строф. Эта особенность структуры позволяет условно пользоваться отдельными их составными частями как цельностями. Во-вторых, при определении соответствий, я фактически выходил за пределы строфы. Я это делал тогда, когда говорил о настроении поэта, овеществленном в нарастающем ряде его метафор, ибо характер этого настроения становится ясен лишь из предыдущего текста. В-третьих, моей целью был не стиль Пастернака, а критерий художественности. А для этого достаточно тех ярких стилевых признаков, которые заключены в пастернаковской строфе и говорят с такой несомненностью об определенной системе соответствий.

* * *

Что проку в том, что палка прямая? Она не даст ни листьев, ни свежих побегов. Она мертва, орудие наказания или опора для хромых и бессильных.

Что проку в начетчике, запомнившем наизусть несколько неподвижных формул? Его прямота — его бедность. Он ходит по ниточке, потому что боится потерять дорогу. Но действительность многообразна, и прямая линия в ней исключение. И потому начетчик всегда проходит мимо жизни, мимо искусства, мимо науки, касательно к ним и уверенный в своей непогрешимости.

* * *

Мы ценим деталь, и даже деталь изолированную, ибо узнаем в ней родовые черты стиля. Но разве мы ее ценим только потому? Мы говорим: метко сказано. Но меткость предполагает соотнесение к чему-нибудь. К чему же? Разумеется, к действительности. Сравнение, эпитет, пример,

отдельно взятая черта оказываются тем убедительнее и лучше, чем они больше соответствуют жизненной реальности. Таким образом верность жизни выступает как художественное мерило.

* * *

Впрочем, довольно трудно найти два предмета, между которыми нельзя было бы отыскать известных точек подобия. Это хорошо знают поэты, обыгравшие все сравнения. Если луна может быть похожа на овечий сыр, жернов, просфору, глаз, кинжал, ладью, тарелку, точку над i, Пьеро, покинутую супругу, злую колдунью, царевну с серебряными ножками, то значит, пределы допустимого настолько широки, что их трудно переступить. Форма, поверхность, объем, блеск, окраска — все становится поводом для самых разветвленных ассоциаций, внутренний мир проецируется на внешний, и наше мерило, такое очевидное и недвусмысленное на первый взгляд, делается явно неопределенным.

* * *

Но хотя все можно сравнить со всем, все же достоинство аналогии в ее точности и глубине. Меринг говорит, что особенность гения в умении сближать вещи, видимо друг другу чуждые. Правильнее было бы сказать: в умении находить черты близости истинной, заложенной в сущности предметов. Когда луна сравнивается с круглым сыром или просфорой, то здесь внешнее сходство по форме и оно значит довольно мало. Такую гениальность проявляет и ребенок, требующий от матери, чтоб она ему подала тарелочку с неба. Впрочем, сопоставление будет в пользу ребенка, ибо он действительно убежден, что луна серебряная тарелочка, то есть он обладает непосредственным и сильным воображением, в то время, как для поэта здесь только стилистическая фигура. Но когда Кант сравнивает потребность в метафизике с пеной, которую старательно вычерпывают, а она все появляется вновь, или когда Андрэ Жид пишет, что негритянская хижина вылеплена из глины руками, как ваза, то эти уподобления, несмотря на всю на-

меренную скромность, действуют с неотразимой художественной силой. Они точны, существенны, своеобразны.

* * *

Да, своеобразны. Мы снова наталкиваемся на препятствие. Деталь может быть точна и существенна и тем не менее вовсе лишена художественной действенности. Она теряет ее в результате использования. Самое точное определение, самая полная и глубокая аналогия звучат неубедительно или фальшиво, когда с них снят налет свежести, когда они примелькались. Это так общеизвестно, что видимая банальность факта скрадывает его значение. Но на самом деле здесь много парадоксального, странного, и следовало бы задуматься над тем, почему это в искусстве наблюдение, верное само по себе, становится фальшивым только оттого, что оно не ново.

* * *

Сравнить луну, стоящую над колокольней, с точкой над i или уподобить ее царевне с серебряными ножками — бессодержательно в одном случае, произвольно — в другом. И если бы придерживаться одного только мерила соответствия действительности, мы должны были бы оба сравнения отвергнуть как неудачные. На деле все это сложнее. Бессодержательная аналогия с точкой над i оказывается в ироническом стихотворении Мюссе и уместной и нужной (своей снижающей, насмешливой прозаичностью). Слишком красивое уподобление Уайльда, построенное по боковому признаку сходства (реальное зерно в эпитете «серебряный»), соответствует всей системе изобразительных средств его лирической драмы, где метафоры-намеки, изысканные и эмоциональные, нагнетают настроение и образ луны-царевны сливается с образом Саломеи. Сравнение работает и потому оправдано.

Но это не значит, что критерий действительно потерял здесь свое значение. Верховенство жизни остается, и кто пренебрегает его законом, тот неизбежно платится. Расплата постигла и Уайльда, сообщив его искусству оттенок манерности, изыска, обеднив его живыми соками. «Дориан

Грей», задуманный, как философский роман, превратился наполовину в декоративное панно. Да и само сравнение с царевной несет на себе отпечаток жеманной нарядности, той, которая, через несколько лет, сделавшись очевидной и провинциально-грубой, будет так невыносимо резать наш глаз у Бальмонта.

* * *

Мы подошли к вопросу, трудность которого скрыта его кажущейся простотой и мнимой решенностью. Я говорю об отношении искусства к действительности. Сравнительно легко понять (и на это указывал Маркс), каким образом действителньость порождает из себя то или иное направление, стиль, школу, выяснить существующие здесь зависимости и т. д. Это требует работы и времени, таланта, внимания, но самый механизм связи здесь ясен. Гораздо сложнее обстоит дело тогда, когда мы пробуем верность жизни применить в качестве эстетического критерия и нормы.

Затруднения встречают нас сразу, и затруднения двоякого рода. Верность действительности не является ни всеобщим свойством искусства, ибо существует искусство условное и ирреалистическое, ни специфической стилевой особенностью, потому что она присуща различным и многообразным стилям. Как бы ни расценивать символизм или кубизм, романтику Арнима или фантастику Эдгара По, это все же искусство, и если мы подойдем к нему лишь с мерилом максимального соответствия действительности (произведение тем лучше, чем оно полнее и правильнее отражает последнюю), то она обратится на наших глазах в развалины, где нельзя будет уже различить ни цели, ни закономерности, ни смысла. То, что когда-то было новым словом и волновало тысячи людей, покажется колоссальным и досадным недоразумением.

С другой стороны, существуют виды искусства, к которым наш критерий как будто неприложим уже по самой их природе. Что значит верность действительности в архитектуре или в чистой (то есть не программной) музыке? Верность определяется сравнением. С каким же элементом

действительности может быть сравнена реальность здания или симфонии? Во всяком случае, это мерило требует тут такого изменения, которое придало бы ему иной, более широкий и гибкий смысл.

И все-таки мы говорим: действительность — высшая норма для искусства, и оно подлежит верховенству жизни. Стало быть, мы просто заблуждаемся? Но, может быть, мы видим противоречие там, где многосторонняя истина поворачивается к нам то одной, то другой своей гранью? Где искать ошибку? Произвольно ли наше утверждение, или эти доводы против должны быть прочитаны иначе?

* * *

Да, искусство подлежит верховенству жизни — и в своем становлении и в оценке. Трудности, которые нам встретились на этом пути, говорят не о том, что нам нужно свернуть с дороги, но о том, что дорога наша гораздо более извилиста, чем представлялось вначале. Искусство может быть и не реалистическим, оставаясь искусством. Когда Сологуб из «грубого» куска действительности «творит» «сладостную легенду», ссылаясь на свое право поэта, то надо прямо сказать: если не право, то возможность эта у художника существует. Было бы ненужным доктринерством отрицать всякую художественность за условным стилем только потому, что он условен. Это нередко организм, хорошо приспособленный к среде, которая его взрастила и окружает. Он может достигать большой степени совершенства, выражающегося в точности внутренних соответствий, но, выросший в условиях извращенных и нездоровых, в спертом воздухе застойных эпох, он лишен устойчивой жизненности, он извращен, как и эпоха, он гибнет, как только свежий ветер врывается под небо времени и загнившие было воды с шумом уносятся вперед. Мы уже отметили, говоря о детали: искусство может уйти от действительности, но оно каждый раз расплачивается за это. Оно расплачивается кровью, самой жестокой из расплат. Анемия — вот болезнь, которая подстерегает его, как кара, как возмездие. Шекспир, брошенный почти в любую эпоху, примется в ней, врастет в нее, будет встречен, как друг, всеми — от молодого Гете 1770-х годов до молодого раб-

факовца наших дней. Немецкие же романтики были забыты уже через тридцать лет, и от Сологуба останется только «Мелкий бес» да томик лирики.

Скажут: сравнение неоправдано, ибо величины несравнимы. Шекспир — великий художник, чего нельзя сказать о Тике или Сологубе. Но чем велик Шекспир, да и что такое великий художник? Не гениальный, ибо это означает только степень одаренности, а именно великий, так как здесь содержится уже оценка сделанного. Гениальных художников выдвигает почти всякая крупная стилевая школа. Но гениальность их часто не в силах создать ничего великого, потому что связана бесплодной установкой, мелочностью жизни, ложным положением писателя. Великих же художников образует лишь такое искусство, которое глубоко захватывает реальность жизни. Каждый из них хотя бы отчасти, хотя бы ничего не зная об этом, является стихийным материалистом. И можно поэтому с известным правом сказать, что каждый великий художник прошлого так или иначе работал на культуру социализма.

Шекспир оттого и велик, что реален, что его плуг вспахал действительность так глубоко, как редко кому удавалось. Если бы Сологуб обладал гениальностью Шекспира, то это был бы либо гениальный Сологуб, поэт-символист, пишущий такие же стихи, какие он писал, только еще более изощренные, и такую же прозу, только еще более пряную, и его гений оказался бы загубленным его стилевой (то есть в конце концов, жизненной и мировоззрительной) установкой, как это случалось уже со многими до него, либо он вырвался бы за пределы символизма и тогда сумел бы (пусть хоть неполно) развернуть свои шекспировские силы. Ведь и сам Сологуб вынужден был частично это проделать, написав «Мелкого беса».

* * *

Когда сравниваешь между собой произведения искусства по какому-либо одному признаку, то следует добавлять: при прочих равных условиях. Беда только в том, что прочие условия никогда не бывают равными.



Наш критерий стилевой оценки может быть теперь прочитан так: стиль тем художественно выше, чем он глубже, полнее способен воссоздавать действительность. И так как эта способность искусства растет с подъемом класса и падает с его вырождением, то легко заметить, что перед нами та же «формула», что и прежде, только алгебраические знаки заменены арифметическими величинами.

Это объективный закон, и это практическая норма нашего искусства. Имена Гомера, Шекспира, Сервантеса, Гете, Пушкина, Бальзака, Толстого убеждают нас в его истинности. Лозунг социалистического реализма выражает его, как потребность времени и как дорогу в будущее.



Социалистический реализм не является стилем в том ограниченном смысле, в каком являлся им символизм или футуризм. Это — не школа с разработанным до мелочей художественным кредо, обладательница чудодейственного секрета, исключительная и нетерпимая по своей природе. Это широкая, открытая в большую даль времени установка, способная совместить в себе целую радугу школ и оттенков. Ее следует сравнить скорее с искусством Ренессанса, которое, при общности основных устремлений, являло огромное разнообразие манер и направлений.



Мне вспомнились слова одной женевской школьницы, которая писала, что искусство — это умение делать вещи близкими. Вот огромное преимущество художника, которого с ним не разделяет никто. Мы сострадаем бедствиям греческого царька и полупирата, мы с участием следим за смешными и трагическими приключениями безумного рыцаря, начитавшегося романов, мы не спрашиваем, кто нам Гекуба, для того, чтобы разделять ее горе.



Я не пишу ни учебника, ни диссертации. Это только пунктир, намечающий ход мысли. Видны лишь выступаю-

щие точки, и многое оставлено в тени. Я знаю, что это облегчает работу цитатофагам и дает им все возможности понять меня так, как им заблагорассудится. Что ж, каждому свое. Если б я писал терминологически и в обычной связной форме, то те же мысли показались бы им более верными и более приемлемыми. Для этих людей надо строить дома в виде круглых башен, а то они ушибутся о каждый острый угол.

* * *

Нельзя реализм понимать по-школьному, как бытописание, и с деланно наивным видом спрашивать: какие же реалисты Шекспир или Гете? Реализм выливается в самые разнообразные формы, между которыми бытопись отнюдь не наиболее адекватная.

Но нельзя вместе с тем и растягивать это понятие до неопределенности, на том основании, что художник, порождение действительности, все равно не в силах уйти от нее, и так или иначе, порой даже против своей воли, вынужден воспроизводить какие-то ее элементы. Тогда реализм теряет всякое содержание: все реально, и ничто не реально. Конечно, на-вовсе уйти от действительности художнику невозможно. Самые фантастические образы создаются комбинацией реальных черт. И бред сумасшедшего строится из материала жизни, и притом именно той, которая окружает больного, так что на изменении состава бредовых идей можно проследить изменение исторической обстановки. Они всегда ультра-современны; тот, кто прежде вообразил бы себя Христом, теперь спасает человечество в качестве великого и гонимого изобретателя, мысли которого перехватываются врачами при помощи хитро сконструированного электромагнитного аппарата. Но от этого бред циклофреника не становится реальным.

Полная отрешенность от жизни невозможна. Но реалистическим искусством является только то, которое постигает действительность в ее существенном и основном. Здесь действует критерий максимального соответствия.

* * *

Противоположностью реализму служит скорее искусство условное, чем фантастическое. Гофман — острый реалист.

* * *

Когда писатель имеет свою тему, то действительность как бы наворачивается, как бы налипает на нее. Все становится или может стать материалом. Случайное восклицание оказывается именно тем, которое ищешь. Нечаянно увиденное лицо делается необходимым. Мир вдруг светлеет, прозрачнеет, умнеет. Реальность легко и увлекательно организуется замыслом.

Вопрос о роли и допустимости заказа в искусстве нельзя решать односложно. Все зависит от того, идет ли заказ навстречу теме, владеющей писателем, или даже от того, есть ли такая тема у писателя или он — чистая доска, ожидающая руки опыта, которая покрыла бы ее знаками. Ожидающие будут обмануты. Опыт отвечает только тем, кто его спрашивает.

Иван Катаев писал свою «Встречу» по заказу. Но заказ встретился с его собственной, выношенной темой: подъема маленького забитого человека труда из пропасти нищеты и рабства. И поэтому его повесть (вообще-то говоря, не безупречная) звучит так страстно, так убедительно — до слез ярости и сочувствия — по крайней мере там, где он рассказывает о бедняке.

Одновременно с Катаевым писали на ту же тему (или на сходные) другие писатели. Но тема была лишь касательной к тому, что их занимало. Или вообще у них не было демона, который бы ими владел. На их доске оказались слова, написанные мелом. Их легко сотрет обыкновенная губка.

* * *

Каким же образом общий принцип эстетического верховенства действительности переходит в непосредственный, практический критерий оценки? Вот закон, который легко формулировать, но трудно применить. В двух пунктах, однако, он проступает совершенно отчетливо, как очевидное мерило. Это деталь и тип. Тип тем художественнее, чем он шире, чем больше емкость его обобщения. И в то же время — чем он более индивидуализирован. Верность действительности проявляется здесь двумя как бы противоположными свойствами: верностью генерализующей и

верностью эмпирической, верностью обобщения и верностью единичного факта. Эстетическое качество возникает от их сочетания.

* * *

Нет ли, однако, двойственности в том, что мы прилагаем к произведению искусства два различных критерия: внутреннего соответствия и соответствия действительности? Двойственности здесь не больше, чем в самом искусстве, где художник изображает действительность, но изображает ее для чего-то (будь это идея, чувство, тенденция). Пейзаж ценен не только тем, что в нем верно показана природа, но и в той мере, в какой все изобразительные средства приноровлены к передаче настроения, владеющего художником. Без «настроения», без «идеи», с одной только верностью объекту, пейзаж был бы бессмыслен. Живопись существует не для того, чтобы обманутые птицы клевали нарисованные яблоки, хотя ничего предосудительного в такой полноте иллюзии и нет.

Самое точное изображение действительности лишено эстетической значимости, если оно не реализовано в какой-то стилевой системе, которая придала бы ему действенность. Портрет проверяется не просто верностью натуре (критерий натуралистически-примитивный), не только даже степенью своей типичности (критерий существенный и важный), но и по тому, каков в нем колорит, композиция и т. д., причем все это имеет значение не как нечто формальное, самодовлеющее, декоративное, а как связная система соответствий, заставляющая (когда она тесно согласована) замысел художника выступать наиболее отчетливым образом.

Раз художник изображает действительность для чего-то, раз здесь есть замысел и цель, то мы вынуждены рассматривать соответствие: средств — цели, выполнения — замыслу, «содержания» — «форме». Этим мы так же мало противоречим принципу эстетического верховенства жизни, как мало изучение организма с точки зрения его наследственных признаков или внутренних корреляций противоречит закону естественного отбора, могучему вли-

янию среды. Сами наследственные признаки были в свое время благоприобретены (или закреплены благодаря естественному отбору). То, что я называю стилевой идеей, является выражением социальной функции художника, его положения в обществе (украшатель ли он, декоратор, учитель, пропагандист, борец, одинокая и гордая личность и т. д.). Это активное орудие общественной борьбы или пассивное ее порождение. Она выведена из действительности и в свою очередь вновь к ней прилагается. Она часть действительности, как и реальность, которую художник изображает. Таким образом, в критерии внутреннего соответствия нет ничего сверх жизненной практики.

* * *

Простая оценка искусства с точки зрения правильности отражения действительности, не принимающая в расчет соответствия выразительных средств идее и стилевому принципу, дает неверные результаты. Это значило бы, что искусство имеет только познавательное значение. Однако искусство — не просто жизнепознание, но и «инженерия душ». А это заставляет учитывать его активное, преобразующее начало.

* * *

Но ведь смысл произведения иногда противоречит его замыслу. Разве не этим противоречием живы иные вещи Бальзака, Гоголя, Толстого? Писатель создает порой совсем не то, что он хотел создать.

Это значит только, что дело осложнилось,— мы должны различать наряду с реальным, осуществленным замыслом замысел субъективный, мнимый.

* * *

Единым должно быть не мерило, а мировоззрение, метод. Критерий может меняться в зависимости от того, в каком разрезе мы берем произведение. Важно, чтобы каждый раз он рос все из той же почвы.

Обычно представляют себе, будто идея заключена в форме наподобие ядра в скорлупе ореха или начинки в карамели. Оттенок зависит от склонностей критика: является ли для него художественная данность каким-то затруднением, досадным препятствием, которое надо преодолеть, разгрызть, удалить, чтобы добраться до единственно съедобного зернышка — идеи, или он не прочь полакомиться сладкой оболочкой. И потому действительно получается так, что одни бойко щелкают орехи, другие невнятно бормочут, увязнув зубами в приторной гуще.

Идея в произведении похожа на субстанцию Спинозы. Она везде, но она не имеет обособленного бытия. Она — сущность всего существующего. Она не вставлена в художественную данность, но она образует ее. В известном смысле стиль может быть назван цветением идеи. Когда Толстого спросили, что он хотел сказать «Анной Карениной», он заявил, что для ответа на этот вопрос он должен был бы еще раз написать свою книгу. Образная система — не покров идеи, а способ ее существования. Конечно, художественное произведение можно перевести с языка образов на язык логики. Но Плеханов недаром говорит о п е р е в о д е. Это не простое вышелушивание мысли из ее оболочек, не силлогистическая молотьба, когда критик своим цепом отделяет насущное зерно от легкой соломы художественности. Это сложный процесс раскрытия и расшифровки, переноса из одной плоскости в другую, с «языка» на «язык». Он важен и необходим, как существенный момент исследования, прокладывающий основную магистраль. Но то, что мы получаем с его помощью, обычно является лишь центральной идеей. На деле, однако, образно-идейная система каждый раз сильно разветвлена, и ее разветвления и обертоны, данные иногда лишь намеком, мелькнувшим образом, краской, часто пропадают при переводе на «язык логики». Воспроизвести ее во всей полноте так же трудно, как выкопать дерево из земли, не порвав его корешков. Правда, такая возможность существует, — и критик-марксист, владеющий в совершенстве разработанным научным методом, выполнил бы эту задачу. Но на деле подобный труд очень сложен, тонок и кропотлив. И Толстой

имел право сказать, что на вопрос о смысле «Анны Карениной» он должен был бы ответить всем текстом романа.

* * *

Но Плеханов резко отделяет «перевод на язык логики» от «эстетической оценки». Почему? Разве это не единая задача? И разве нахождение идеи не составляет момента в раскрытии произведения как некоторого художественного целого? А если уж различать, то отчего только «перевод» и «оценку»? Прежде чем оценить, надо понять. Оценке предшествует раскрытие стилевой системы как закономерности. Именно это — важнейшее звено анализа. Стиль дан читателю и задан критику. Читатель (зритель, слушатель), конечно, воспринимает его — иначе искусство не достигло бы своей цели,— но воспринимает так, что понимание стилевых зависимостей и отличий остается неотчетливым, «общим». Задача исследователя — довести впечатление до ясности, понять то, что только прочувствовано. Если это сделано и если существуют какие-то признанные художественные критерии, то «эстетическая оценка» возникает как бы сама собой.

Резкое разделение Плехановым двух «моментов», которые составляют единство и не могут быть поняты один без другого, должно, логически развитое, привести к пресловутому взгляду на идею и форму, как на ядро и скорлупу или даже как на руку и перчатку. А ведь сам Плеханов не раз сочувственно цитировал замечательные слова Гете о том, что ничего нет вовне или внутри, ибо то, что внутри, то и вовне.

Но если рука и перчатка, то почему нельзя судить о них в отдельности? «Социологический эквивалент» будет тогда сам по себе, «эстетическая оценка» — тоже. Оценка перчатки происходит по другим правилам, чем суждение о руке. И на руку можно надеть перчатку любой формы, цвета и материала.

* * *

Понять стиль — значит выявить его основное устремление.

* * *

Произведение искусства эстетически действует на нас тогда, когда мы постигаем его стилевой принцип. В противном случае оно кажется бессмысленным и оставляет нас равнодушными или недоумевающими. Экскурсоводы музеев могут рассказать вам, как картины, мимо которых зритель проходил, холодно скучая, становились для него, после объяснения, живыми, близкими, волнующими. Таким образом выходит, что понимание предшествует восприятию. Но ведь восприятие искусства непосредственно, и если б этого не было, то и искусство в значительной мере потеряло бы свой смысл. Получается противоречие, которое, однако, легко разрешается жизнью. На основе понимания расцветает новая весна непосредственного восприятия. И человек, который равнодушно скользил взглядом по чуждой, зашифрованной для него картине, теперь, разгадав ее язык, как бы впервые видит ее, переживает первое волнение встречи. Понять и воспринять сливается в одно.

* * *

Хотя музыка и не математика, хотя она не может быть переведена на точный язык слов, все же есть глубокий смысл, когда говорят: понимать музыку и когда утверждают, что музыка, прежде недоступная, путем повторного слушания, становится понятной.

* * *

И это только фраза: «Непонятно, но хорошо!» Так можно сказать лишь о той непонятности, которая входит намеренным компонентом в экономию произведения. Это «хорошо», потому что содействует задуманному эффекту. Но самый эффект порочен.

* * *

То, что возможна внутристилевая нормативная эстетика, не подлежит сомнению. Это следует уже из принципа соответствия, действующего в пределах каждой художественной системы. Писатель, живописец, композитор «вольны» выбирать любую стилевую установку (на деле

эта свобода довольно относительна, так как выбор установки не случаен, а социально обусловлен, хотя и находит ее художник иногда лишь после долгих поисков), но выбрав, они уже связаны ее требованиями, точно так же, как ученый связан условиями опыта, которые он же сам сконструировал. Если бы внутристилевая нормативность отсутствовала, то отпала бы возможность какого бы то ни было общезначимого суждения об искусстве, восприятие его распылилось бы, очертив вокруг каждой личности замкнутый круг, дальше которого правомерность оценки не простирается, и мы должны были бы притти к писаревскому отрицанию эстетики. Сознаем ли мы это или нет, но одно то, что мы рассуждаем об искусстве, доказывает, что мы предполагаем обязательность хотя бы внутристилевой нормативности.

Но возможна ли нормативная эстетика межстилевая, универсальная? Предположим, что мы ответили на этот вопрос отрицательно. Тогда мы окажемся в странном противоречии с практикой. Хотя понятия о художественности относительны, но каждое поколение действует так, как будто они абсолютны (с точки зрения создающегося стиля). А ведь это созидание — основное дело искусства. Выходит, стало быть, что искусству для осуществления его важнейших задач нужна фикция, либо, что фикцией является наше допущение.

Нет! Это не так просто, и практика говорит нам не совсем то, что мы расслышали в ее словах. Нормативность неизбежна и необходима при построении каждого нового стиля. Она является одним из его созидательных факторов, и если б какой-нибудь теоретик стал доказывать людям, строящим новое искусство, как они ошибаются, принимая за несомненное то, что будет относительным в глазах следующего поколения, и как стара их ошибка, ибо и классикам, и романтикам, и натуралистам казалось, будто они несут в мир абсолютную художественную истину, а на самом деле их истины выцвели уже в свете следующего дня, то люди, строящие новое искусство, ответили бы: какое нам дело, выцвели ли эти истины, или нет! Когда мы говорим об обязательных требованиях искусства, то это значит, что они обязательны для нас, что такого искусства мы хотим и такое будем создавать. Пусть оно исторически относительно. Мы строим для себя, для своих

потребностей, для своего времени. И мы знаем одно: то искусство, которое всего полнее и глубже насыщает современность, оказывается всего более жизненным и прочным в веках.

Таким образом нормативность эта относительна. Если угодно, тут та же внутристилевая обязательность, только взятая не просто как метод оценки, а как орудие построения. Она — реальный факт, без которого развитие искусства было бы невозможным. Тот, кто стал бы возражать против нее во имя каких-нибудь общих соображений, покусился бы на самое существо художества, как творчества новых форм, производимых согласными усилиями коллектива. Vivat theoria, pereat ars. Пусть погибнет искусство, лишь бы торжествовала теория.

Совсем другое дело нормативная эстетика в ее полном и подлинном смысле. Конечно, можно найти какие-то общие принципы, какие-то постоянные соотношения меняющихся величин, которые послужат опорными точками для оценки. Если б их вовсе не было, то различные стилевые системы оказались бы эстетически наглухо закрытыми друг для друга, и вопрос, сформулированный Марксом: каким образом произведения, созданные в иных социально-исторических условиях, продолжают сохранять для нас значение нормы и образца? — должен был бы остаться без ответа. Но одних таких принципов недостаточно, и они слишком общи, чтоб на них можно было построить здание нормативной эстетики. Они исходят из учета изменчивости и вечного самообновления искусства, для нормативной же эстетики задача искусства решена раз и навсегда. Если б система неизменных и безусловных законов художественности могла быть построена, то это значило бы, что пути искусства были бы предуказаны на все времена, абсолютная его истина найдена и развитию его пришел конец. Оно могло бы непрерывно воплощать в различных вариациях найденный идеал, но эволюции смен, стилей, восприятий, художественных концепций не было бы в нем места.

* * *

Для формалистов каждый элемент содержания не более, как форма. Для нас наоборот: каждый элемент формы раскрывается как содержание.

* * *

Конечно, содержание и форма связаны в неразрывное единство. Их можно разделить лишь условно. И когда мы говорим, что каждый элемент формы раскрывается как содержание, то это значит, что «прием» без его психологического эквивалента, без его смыслового наполнения — ничто. Причем, деталь, метафора, орнамент могут быть поняты только в связи с тем, что они должны выражать и как они осуществляют стилевую идею и замысел вещи.

* * *

В детали, сравнении, метафоре, фразе внимательному глазу делается явственным целый мир смысла, сложная система мотивировок, зависимостей, идейно-стилевых стремлений. Все это так сжато, так срослось между собой, так плотно уложено одно в другое, выражаясь порой лишь в отношении слова к слову, что нужны страницы стилевого «комментария», чтобы полностью раскрыть несколько строк художественного текста.

* * *

Внутристилевое соответствие, конечно, не единственный критерий художественности. Но насколько он существен, говорит то, что в искусстве имеют обычно длительную жизнь произведения, которые осуществляют стилевой принцип наиболее чисто и полно. Проза Гейне реализовала, с огромной силой и выразительностью, общественно-эстетический идеал, носившийся в представлении его современников, от Берне до «Молодой Германии» (Вейнберг и Лаубе так и писали о ней),— и она почти единственное, что сохранилось от прозы этих лет и этого направления. Точно так же музыка Моцарта сублимировала в себе художественные устремления классической школы. Современники восхищались ею и любили ее за совершенство, с каким она воплощала то, чего они хотели и ждали от искусства. Гайдн, который был старше Моцарта на двадцать лет, начинает учиться у своего ученика. Но он не понимает Бетховена, выражающего уже другой стилевой принцип.

ХУДОЖНИК И КОММЕНТАТОР

О БОРИСЕ ЛЕВИНЕ

Вопреки хронологии «Юноша» является как бы первой книгой Бориса Левина. Хотя он еще прежде написал роман «Жили два товарища» и несколько повестей и хотя эти более ранние произведения заключают в себе многие из особенностей «Юноши», но все же только с «Юноши» начинается по-настоящему литературная судьба Бориса Левина, так что он, несмотря на свой журналистский и писательский стаж, может быть с известным правом причислен к совсем молодым авторам. Такое место в творчестве Левина «Юноша» занимает недаром. Это его первая подлинно значительная вещь. И, что всего важнее, это не безразличная книга. Можно быть разного мнения о том, насколько автору удалось в ней выразить или доказать то, что он хотел, можно по-разному расценивать ее достоинства, но одно несомненно: она вынуждает каждого занять определенную позицию относительно нее, быть за или против, она заставляет думать и спорить о затронутых в ней явлениях и мыслях. А это уж не мало.

Можно быть разного мнения... Но я не собираюсь в какой-либо мере пользоваться условными, сослагательными формулами оценок. Прямота книги обязывает к прямоте высказывания. Я имею в виду не простое соответствие литературного отзыва тому, что думаешь о книге в действительности, не правдивость в общем и элементарном смысле. Она обязательна для каждого пишущего и сама собой подразумевается, хотя бы в принципе. Я говорю и не об обнаженной резкости суждений: это — вещь очень полезная, но не безусловно необходимая. То, о чем я хочу

сказать,— в другом плане. Это читательская откровенность оценки, верность своему впечатлению. Часто случается, что критик так далеко отходит от последнего, что книга, о которой он пишет, принимает в его уме самые общие очертания, превращается в некую логическую схему, в повод для умозрительных конструкций. Это уже не книга, а отвлеченная категория; удобство же таких категорий в том, что ими легко жонглировать. Книга становится мячом, перебрасываемым из рук в руки, и перебрасывающие обращают очень мало внимания на то, что у них в руках. Книга сводится к короткому афоризму. Из нее вырываются две-три хлестких формулы, которыми бьют автора или его литературных противников. Живая реальность ее ускользает из поля мысли. Оставшееся — тень, след, контур — критик принимает за замысел, за ядро, за сущность. В таком логизировании есть своя увлекательность: очень легко и незаметно для себя искажаешь литературную данность и начинаешь иметь дело уже не с этой данностью, а с фикцией, созданной собственным воображением. Понятно, что при таких условиях критик не в состоянии быть правдивым, как бы он субъективно к этому ни стремился. Только конкретная критика может быть прямой. Но в основе конкретной критики лежит свежее восприятие литературной данности, непосредственное читательское впечатление. Одного этого восприятия недостаточно, но без него критика иссыхает. Таким образом, непосредственный читательский опыт является родником, питающим критическую работу. Это не значит, что художественное произведение должно рассматриваться изолированно, самоцельно, вне идущей в стране, в литературе борьбы, вне связи с руководящими принципами общего или литературного порядка или что оно не может делаться само объектом дискуссии. Как раз наоборот. И критика и искусство живы этой связью. Нет даже большой беды, если роман или поэма обсуждаются с частной, «узкой», «односторонней» точки зрения какой либо стилевой школы, литературного направления. Это может быть и полезно и нужно. Но при всяком таком обсуждении художественная «вещь» должна браться в ее конкретности, должна быть не **поводом**, а **местом** приложения общих принципов.

Если дать себе честно отчет в своем читательском впечатлении от «Юноши», то надо будет прежде всего отметить сильнейшую заинтересованность романом, который вас увлекает двойным увлечением: вы захвачены чужой жизнью, придвинутой к вам так близко, что вы различаете мельчайшие детали, опрозрачненные авторским пониманием до такой степени, что каждая подробность становится насквозь видной, причем, несмотря на всю близость и прозрачность этой жизни, у вас сохраняется четкое ощущение ее, как чужой, неизведанной, новой,— и как раз ощущение новизны и неизведанности, в которую вы введены так интимно и просто, составляет основную силу вашего увлечения, подобно тому, как новизна местности, форм быта, особенностей культуры составляет главную прелесть путешествий,— и в то же время мы словно бы участвуем в этой чужой жизни, мы вмешиваемся в ее гущу, мы различаем в ней близкие и знакомые черты. Такая одновременность как будто противоречивых впечатлений, такая полнота жизненного потока, уносящего с собой читателя, составляет секрет действия реалистического, широкого по формам романа, в тех случаях, когда он на деле захватывает плоть жизни, подлинную данность ее людей и отношений. Мы знакомимся с новым, но в новом открываем близкое, в неожиданном — закономерное, в чужом — свое. В этом «противоречии» как бы проявляется игра внутренних сил искусства — его познавательной и его «преобразующей» функции. Искусство познает жизнь, как она «дана», как она есть, как она «представляется» — и искусство ее «упорядочивает», организует, открывает ее скрытые закономерности. Искусство воссоздает реальность — и искусство пользуется реальностью, чтобы воплотить свой замысел. Искусство исходит от единичного и искусство обобщает. Искусство отображает — и искусство «деформирует». На деле эти «противоречия» не являются постоянной величиной, и угол расхождения функций зависит от социальных и исторических условий, от положения художника в классовой борьбе, от его мировоззрения. Нет также надобности представлять их себе непременно как ущерб, как разлад, как нечто неподвижно данное и разъедающее художественное произведение изнутри, словно червь. Наоборот, в оптимальном случае, то

есть в таком случае, когда внутренние и внешние условия сложились для художника наилучшим образом, их следует мыслить скорее как некое единство противоположностей, которые, взаимодействуя и сталкиваясь, движут вперед, как некую творческую, созидательную силу.

Второе, что нас поражает в романе почти так же сильно, как его жизненное полноводие и убедительность, это неровность, неровность очень закономерная, пространственно-определимая, графическая, могущая быть выраженной правильной линией. Мы скоро замечаем, что жизненная убедительность романа, такая непреложная в первых главах, неуклонно и все возрастая в степени, падает по мере продвижения к концу. Лучшие главы — это начальные главы о Колче. О Нине уже немного слабее. Полноводие быстро иссякает, и в последней примерно четверти романа перед нами почти высохший ручеек, который, по каменистому и неудобному ложу, приготовленному ему автором, с трудом добирается до финальных страниц. Нас удивляет это падение силы потока, похожее на то, как если бы внезапный обвал преградил ему путь. Оно в своем роде исключительно,— трудно найти какой-нибудь другой аналогичный пример. Романы, которые кончаются при столь слабом давлении, не имеют обычно такого сильного начала. И, наоборот, вещь, начатая так молодо и крепко, как начат «Юноша», редко кончается так сухо и бесцветно. И мы готовы расценить это произведение, справедливо создавшее Борису Левину крупное имя, сделавшее его известным тысячам и тысячам читателей, как блистательную неудачу. Мы готовы спросить себя: «Что это: победа, которая выглядит, как поражение, или поражение, которое стоит победы?»

Попробуем разобраться в этом впечатлении. Нам нетрудно будет обнаружить, откуда происходит ощущение жизненной убедительности, которое нас охватывает при первом же знакомстве с романом. Оно — от множества характерных, метких, правдивых черт и черточек, которые невозможно просто выдумать из головы, а надо выхватить, выделить из действительности, а выделив, раскрыть и осмыслить, и которые говорят об остром зрении Бориса Левина. Он очень конкретный писатель, со

вкусом к жизни, к детали, ко всему колоритному, яркому, неожиданному, что каким-нибудь боком выдвигается из ряда. В то же время он, немного стесняясь этого, умеет отмечать такие подробности, которые создают мягкую, теплую, «задушевную» атмосферу дома, детства, семьи, поэзию простых, негромких чувств. Впечатление убедительности и подлинности изображенного больше всего и обусловливается соединением этих, повидимому противоположных, особенностей: резкой характерности и мягкой живописи теплых тонов. У Левина детство пахнет клееной, он знает сумрак платяного шкафа, куда прячется маленький Миша, и вкус селедки, которую готовят хозяйственные руки Ксении и которая, прежде чем лечь на тарелку, плавала в синем заливе (в то время как где-нибудь в другом месте ешь селедку и чувствуешь, что это труп, долго ржавевший в бочке; бочка тряслась в товарном вагоне; ночью на станции Баскунчак вагон отцепили — загорелись буксы,— и бочка долго валялась под закорузлым брезентом). Когда к Колче приходят гости, то отец и сын, оба застенчивые угрюмцы, прячутся по своим комнатам и вылезают лишь после того, как «чужие люди» уйдут: тогда они садятся за стол, доедают конфеты и пироги и оживленно и недоброжелательно обсуждают ушедших. Раввин похож одновременно на Мефистофеля и на козу с вспотевшими голубыми глазами. Он сожительствует с русской девушкой, в которую без памяти влюблен, и наряжает ее на деньги, присылаемые ему из-за границы. Такого раввина, при всей его эксцентричности, нельзя измыслить — и он хорошо характеризует ломку нравов и понятий, которая произошла после революции в толще еврейского быта. Колче предлагает раввинской любовнице Тане отдаться ему. Таня возмущена: не потому, что она неприступна — она редко кому отказывала,— но ее коробит обнаженность и прямота разговора. Она подходит к окну, отдергивает занавеску: у окна стоит, приплюснув побелевший нос к стеклу, больной идиот; по опущенной нижней губе его стекает слюна (сцена происходит в комнате Колче, живущего при психиатрической лечебнице). Деталь элементарна, внезапна и разительна; она подана очень выигрышно, крупным планом, при помощи того же приема, каким пользуется кино, и, как это бывает с крупной

кинематографической деталью, вырастает до почти символического значения. Это — метафора, материализованная и распавшаяся на два эпизода. Секрет действенности — не в необычности сопоставления. Само по себе оно не оригинально. Сведите его к ростку, откуда оно выросло,— к беглому уподоблению, к мысли, слегка окрашенной ассоциацией,— и оно прозвучит очень обычно и стерто: в Колче, старающемся овладеть Таней, было нечто идиотически-похотливое и тупое. Больше того, если бы даже сделать это сравнение конкретнее (но так, чтобы оно все же осталось сравнением) и сказать примерно, что распаленный юноша напоминал похотливого и слюнявого идиота, то действенность сопоставления вырастет очень мало. Но когда Левин вовсе обрывает связь сравнения, когда он заставляет его распасться на две независимые сцены, когда он ни слова не говорит о внутреннем состоянии Колче и о том, как он выглядит, а приводит только его слова и отвращение Тани и вдруг, как будто без всякого повода, избегая подготовить вас, показывает прижавшегося к стеклу идиота, и оба образа сталкиваются не как части словесного оборота, а как реальные лица,— тогда притупленные контрасты уподобления вдруг начинают «играть», действовать, приобретают отлетевшую от них жизнь и активность, и автор добивается своей скрытой — впрочем, не очень скрытой — цели: дискредитации героя. Дело, стало быть, не в самом сопоставлении, а в способе его «подачи», в манере, с какой оно произведено.

Борис Левин любит деталь, умеет ею пользоваться, знает за собой эту способность и склонен ею злоупотреблять. Во многом ему здесь помогла работа в газете: она приучила его глаз быстро схватывать новое, необычное, колоритное, она дала ему вкус к отдельному характерному факту, но она же ему привила дурную всеядность, нередко свойственную газетным работникам, стилистическую неразборчивость в средствах и привычку к слишком острой кухне. Он любит довольно дешевую эксцентрику. Он коллекционирует смешные и нелепые фамилии. Правда, это делал и Чехов, но почти всегда в юмористических вещах и всегда для достижения комического эффекта. Когда его телеграфиста называют Ять, то это обосновано авторской установкой. Но когда фамилию Технорядно носит самый

бесцветный из персонажей «Юноши», то это наводит на мысль, что такая фамилия дана ему автором только потому, что ничем индивидуальным, кроме диковинного прозвания, тот не сумел его отметить. То, что уважаемый в традиционной среде еврейского города раввин сожительствует с русской девушкой и нисколько не скрывает своих отношений к ней,— эксцентрично, но этот эксцентризм оправдан. Но когда Левин, развивая и гиперболизируя ситуацию, заставляет больного раввина провести к себе радио (в надежде услышать голос бросившей его Тани) и умереть в наушниках, под вопли подслушивающих у двери старух и приставания стариков, уговаривающих его подписать бумагу об отречении от ошибок, то это уж ненужное преувеличение эксцентризма, игра на парадоксальном, необычном, «вкусном» факте, странное ради странного. Здесь и проявляется всеядность автора, его пристрастие, его жадность к необычному, блестящему — иногда только потому, что это необычно и блестит. Он ненасытно захватывает в свой роман все яркое, все цветное, что видит его глаз: и казарму 1917 года, и чудного раввина с его Таней, которую Миша рисует голой в голубых рейтузах, и деревню, где живет Нинина подруга и где Нина проведет лето, и родителей подруги, и баб, и пленного венгерца, и тишину этих месяцев, и все это описано с любовью и подробно — для того, чтобы незаметно пройти, мелькнуть, исчезнуть, оборваться без продолжения; он захватывает все «интересное» и пестрое, сам порой не зная, что с этим делать и бросая на полдороге. Эта писательская жадность говорит о вкусе к жизни, но в ней сказывается и фельетонистская склонность к острому факту. В фельетоне это закономерно, так как отдельный факт играет там совсем другую литературную роль, организуя вокруг себя все произведение, и имеет другое, «оперативное» значение, как факт реальный, злободневный, политический. В романе, в форме большого дыхания, он становится всего лишь деталью, которой опасно злоупотреблять.

Борис Левин не умеет во-время остановиться. После превосходной сцены, где Таня видит в окне лицо идиота, превосходной именно в силу своей наглядной и молчаливой, непрокомментированной контрастности, следует авторское пояснение, имеющее в виду недогадли-

вого читателя: «С вами — никогда! — повторила твердо Таня, будто Миша был тот идиот, что стоял сейчас за окном». Пояснение лишнее: сцена достаточно говорит сама за себя. Но Борис Левин боится, что его не поймут (эта боязнь преследует его на всем протяжении романа), и торопится прокомментировать то, что может быть только разрушено комментарием. Он не доверяет резкой образности показа и старается вернуться к «средней», умеренно-выразительной интонации повествования (это похоже на то, как если бы непосредственное зрительное восприятие заменить словесным пересказом). Этот недостаток свойствен Левину в сильной степени. Он проявляется в отдельных деталях и сценах и особенно в изображении характеров в целом. Они слишком интерпретированы. И Фитингоф, и Владыкин, и Нина, и, конечно, больше всех главный герой, Миша Колче. Последние главы романа — это разгул авторского самоинтерпретирования. То, что оценка вложена в уста какого-нибудь персонажа, не меняет дела. Праскухин произносит над Колче нечто вроде надгробного слова, но его голосом явно говорит сам автор. Я пока оставляю в стороне качество интерпретации. Но откуда взялась у Бориса Левина эта склонность к самокомментированию? Писатель принужден прибегать к усиленной интерпретации собственных образов в трех случаях: либо когда он не уверен в своих силах, либо когда образы настолько бледны, что действительно не в состоянии говорить сами за себя, либо когда данность образа не совпадает с замыслом и образ «звучит» не так, как хотел бы автор. В этом случае интерпретация «подправляет» дело, пытается выпрямить косо выросшую художественную конкретность. Упрекнуть в бледности основную массу характеров, выведенных Левиным, нельзя. Больше оснований винить авторскую неуверенность. Левин боится не досказать, а потому и говорит часто больше, чем надо. Но эта причина недостаточна и в применении к нашему автору явно второстепенна. Притом то, что кажется с первого взгляда следствием неуверенности, часто оказывается в действительности результатом расчета, хотя и неверного. Остается расхождение между замыслом и реальным содержанием образа. Мы в дальнейшем увидим, как много значит в романе это расхождение. Правда, интерпретиро-

вание собственных образов есть и у Тургенева (Рудин), и у Толстого (Кутузов), и у Бальзака. Но там оно является продолжением повествования. Оно вносит новые черты, новые подробности, оно вводит (у Бальзака), посредством ряда фактических данных и реальных сопоставлений, тот или иной образ в широкую историческую и социальную перспективу, выясняет его общественный генезис, его связи с окружающим. Это — не просто прямая оценка выведенного характера, как у Бориса Левина, не приговор, объявленный ему от имени автора. Это — дорисовывание или переосмысливание образа. «Комментарий» Тургенева, Толстого, Бальзака — реальный; комментарий Левина — литературный.

Можно было бы думать, что в этой гипертрофии интерпретации, в этом развитии оценки за счет действия, авторской подсказки за счет реальной логики положений и кроется причина падения жизненной полноты и убедительности романа по мере того, как мы приближаемся к его концу. И, действительно, резонерствования друг о друге Нины, Праскухина, Колче и прочих персонажей сильно наскучивают и придают какую-то серую окраску последним главам «Юноши». Но объяснить этим резонерствованием неудачу Бориса Левина все же нельзя, тем более, что самоинтерпретация имеется на всем протяжении романа, едва ли не с первых страниц. Дело много сложнее: ответить на второй из поставленных нами вопросов — о причине авторского оскудения к концу романа — значит раскрыть этот роман в целом, обнажить его основной замысел, содержание его центральных образов. Ибо неудача конца «Юноши» не случайность, а закономерное следствие заложенных в романе противоречий.

Один ряд таких противоречий уже отмечен выше. Это — противоречия стиля. Борис Левин задумал роман большого размаха, а пишет его иногда в манере фельетона. Он попадает попеременно то под влияние Толстого, то под влияние газетного языка. Смерть Колче на поле битвы напоминает соответственные страницы «Войны и мира» («И тебе не стыдно — об этом? Ничего не стыдно. Я приколю орден небрежно, чтобы он был незаметен и в то же время заметен. Метен. Отметен. Тень. Какая большая тень!..» «Усиленней заработали в кузнице. Откуда

кузнецы, когда кругом голая степь? Сказал громко и сердито: «Почему не идут самолеты?» — все характерные толстовские интонации и своеобразный толстовский прием преломления восприятия через бред, с обманами чувств, со словесными деформациями, звуковыми сближениями — «И пити-пити-пити и ти-ти» Андрея Болконского). Праскухин говорит языком газетной статьи («Силы старого многообразны, замаскированы и, что опасней всего, нередко имеют симпатичное обличие»). Дело не только в том, что близость к Толстому слишком ощутима или что герой Левина и притом положительный герой выражается по-писаному, стертыми литературными оборотами. Дело больше всего в стилевом разнобое. Борис Левин пользуется без разбора самыми различными стилистическими принципами. Обстоятельная толстовская фраза, с ее недоверчивой, правдивой и настойчивой интонацией, вдруг сменяется журналистской скорописью или нервным импрессионизмом коротких, рваных предложений. Но каждая стилистическая манера есть лишь «внешнее» выражение какой-то внутренней системы, какой-то писательской установки. Фразу не меняют как перчатки. Над ней работают, но заложенный в ней стилевой принцип должен остаться нерушимым. Шаткость письма у Левина означает колебание между разными установками. Его роман лишен стилистического единства, а с ним и единства внутренней системы.

Стилевая шаткость соседствует у Бориса Левина с неуверенностью языка. Над автором «Юноши» тяготеют традиции журалистски-торопливой работы, недостаточно внимательной к цвету и весу отдельного слова. Он употребляет неточные выражения, неправильные обороты. Он без нужды перескакивает из прошедшего времени в настоящее и обратно. У него странным образом не хватает слуха к живой речи. Он пишет: «Вы счастливы в этот утренний час, в кровати, с вашими женами-проститутками» (хотя надо было: в постели). Нина и Владыкин «душное лето отмечали подстриженной травкой на бульварах» (хотя автор хочет только сказать, что для Нины и Владыкина лето отмечалось травой на бульварах, отнюдь не возлагая на своих героев функций природы или обязанностей по городскому благоустройству). Эсеры у него «заканчивали речи с обвинения боль-

шевиков» (хотя с обвинения можно только начинать). Он замечает: «Есть такие литераторы, у которых все правильно — и эпитеты и прилагательные». Но прилагательные и служат эпитетами, так что бессмысленно их противополагать друг другу. Он продолжает свою параллель, переходя к художникам: «И рисунок четкий, и все пропорции соблюдены, и перспектива на месте, и масляные краски, но вот чего-то не хватает». Но то, что краски масляные — их техническое свойство, которое еще ничего не говорит о качестве картины. Он доводит до сведения читателя, что Мишу «бесила сама постановка вопроса о грусти», не видя всей неуклюжей казенщины этого оборота, а через несколько страниц срывается на рискованной и натянутой метафоре, называя корову «мрачным «му-у» на скользких копытах». Здесь мы, впрочем, вступаем уже снова в область стилевого разнобоя. Оба выражения плохи, но одно должно было бы исключать другое. Нельзя изощряться в эксцентрических уподоблениях и тут же суконным языком твердить насчет «постановки вопроса о грусти». Тот, кто делает одно, обычно не хочет или не умеет делать другого.

Борис Левин, видимо, сам чувствует неточность, шаткость, неуверенность своего языка. Если сравнить первую редакцию романа, напечатанную в «Красной нови», с позднейшей редакцией отдельного издания, то можно убедиться, что многие — и притом самые крупные — промахи им исправлены. Правда, не всегда до конца. Если раньше было написано: «Правую руку она воткнула в бок», то в отдельном издании напечатано: «Правую руку она ткнула в бок». Это немного лучше, но все же плохо, приблизительно, не совсем по-русски.

Стилистическая и языковая шаткость — самые крупные из недостатков Левина. Но приписывать им главную роль в неудаче разрешения «Юноши» нельзя. Накопление стилевых противоречий, отдельно взятое, еще не приводит к самоотравлению литературного организма. Причину надо искать глубже.

Нетрудно заметить, что «Юноша» принадлежит к тому ряду произведений, который начат «Завистью» Ю. Олеши. Отличительные черты их столь четко обозначены, что невольно берет искушение выразить их существо в одной

какой-нибудь объединяющей краткой формуле. Так, в применении к ним говорят о романе треугольника — по традиционному расположению действующих лиц: он — она — он. Причем мужчины сталкиваются как враждебные социальные силы, а женщина достается в качестве трофея победителю. Но эта «треугольная» характеристика, основанная на аналогии с традиционным любовно-адюльтерным романом, неправильна даже с внешней стороны. В «классическом» романе подобного типа она — основное звено. Изымите женщину — и роман распадется, потеряет свой смысл. Но изымите Валю из «Зависти» или даже Нину из «Юноши» — и смысл произведения, то основное, что автор хотел сказать, сохранится. Иначе говоря, треугольник здесь не составляет «души» книги, сердцевины ее замысла. Вернее, нет и самого треугольника, так как нет трех сторон, которые были бы в одинаковой степени важны и необходимы. Действительно необходимы только две. Для того, чтобы «Зависть» была «Завистью»; для того, чтобы «Юноша» сохранил свое основное звучание, для того, чтобы концепция «Р. S.» не распалась, достаточно Бабичева и Кавалерова, Праскухина и Колче, Лебяжьева и Борового. Это все книги одноконтрастные, это роман не «треугольника», а «пары сил», противоположных по знаку и заставляющих вращаться «колесо» произведения.

Впрочем, в «Зависти» нет даже «треугольника» в обычном смысле, а есть лишь ложный треугольник (как бывают ложные окна), поскольку Кавалеров ошибочно подозревает, что Бабичев пользуется любовью Вали. Правда, эта ложная ситуация дает такой же результат, как если бы она была действительной и как если бы борьба за Валю велась всерьез. Эпизод с Валей явственно показывает, что пред нами книга столкновения идей, а не людей, поединок мировоззрений, а не любовный поединок, и поэтому не так уж важно, кто персонально получит любовь Вали: «колбасник» ли Бабичев, или Володя Макаров. Партия, игранная против Кавалерова, все равно выиграна.

«Зависть» построена на контрасте. Но чистота ее строения несколько нарушена тем, что одна из сторон, образующих контраст, удвоена: у Кавалерова появляется alter ego Иван Бабичев. Это удвоение Кавалерова несомненный

недостаток повести Олеши. Схема «Зависти» довольно точно повторена С. Колдуновым в его «P. S.», но Колдунов сумел ее упростить до полной отчетливости: на «сцене» только два героя, только две борющиеся силы: Лебяжьев и Боровой, Кавалеров и Бабичев. Я не касаюсь художественных достоинств обеих повестей: тут на руках у Олеши все козыри, и сравнение слишком невыгодно для молодого автора, чтобы его стоило подробно развивать. Но построена повесть Колдунова проще и экономнее, чем «Зависть». В противоположном направлении ведет свою работу Борис Левин. Он тоже исходит (в замысле) от Олеши, но он не упрощает олешиной ситуации, как это делает Колдунов, а, наоборот, чрезвычайно ее усложняет. В «P. S.» действуют, по существу, только два лица. Они, впрочем, почти не действуют, а размышляют и спорят. Повесть состоит из монологов, где герой дискутирует сам с собой, и диалогов, где он дискутирует с соседом по койке. В «Зависти» героев по крайней мере четыре: оба Бабичевы, Кавалеров, Валя. Они уже не только мечтают, разговаривают и спорят, но борются, бунтуют, скандалят. Все же сцена действия остается очень тесной, как раз настолько, чтобы позволить четырем человекам двигаться, не слишком задевая друг друга локтями. У Левина сцена внезапно расширяется, так что целые толпы — правда, довольно беспорядочные — получают возможность свободно ходить, рассаживаться, толкаться по ней. На полу здесь натоптано и наслежено, актеры недисциплинированы и уходят, когда им вздумается, не считаясь с ходом действия; им не мешает выучиться дикции, а иногда и простой правильности речи. Но свежий ветер жизни веет над этой просторной сценой, дыхание повседневной реальности, ощутимость будней. Это уже не комнатный или больничный intérieur, не психологический застенок, где личность, с ее запросами и сомнениями, привязывается к ложу пыток, не лаборатория, ставящая изолированный опыт. То, что решалось в комнате или лаборатории, то, что было выстрадано в одиноких размышлениях, тут вынесено в жизнь, на «улицу», в сплетение многих судеб и интересов.

Я бы хотел быть правильно понят. Нет никакого сомнения в том, что «Зависть» и сильнее и оригинальнее

«Юноши». Нельзя ставить рядом в своем роде законченное мастерство Олеши и еще как следует не установившийся, мутный от незаконченного брожения, ломающийся, как ломается голос, стиль Бориса Левина. Но у Левина есть одно преимущество над Олешей, зависящее не от степени, а от характера таланта. Олеша — писатель субъективный. О чем бы он ни писал, он пишет всегда о себе. К нему можно применить слова, сказанные Пушкиным о Байроне. Как и английский поэт, он создает свои характеры расщеплением самого себя, он превращает в автономные образы отдельные стороны своего существа. Его типы — сгущение его чувств и его мыслей, либо чистое отрицание их, построенное, как образ, по способу противоположения, от обратного. Поэтому они имеют между собой такое наглядное родственное сходство. Произведения Олеши сильны не познанием мира, а его восприятием, не объективной значимостью образов, а их субъективным наполнением. Они интересны, поскольку в них отражается яркая артистическая индивидуальность, большой писательский темперамент, своеобразная поэтическая мысль, старающаяся провести через себя, окрасить собой весь окружающий мир, но при этом преломляющая его под резким, деформирующим углом. Ни Кавалеров, ни Бабичевы не являются типами в подлинном смысле. Они живы авторским пафосом. Они существуют лишь в той мере, в какой через них думает, говорит, негодует автор. Степень художественного накала у Бориса Левина меньше, чем у Олеши, но его образы обладают той объективной значимостью, которой не хватает героям «Зависти». Они порвали пуповину, соединяющую их с автором. Раз созданные, они имеют уже собственное, независимое, закономерное бытие. Кавалеров есть сгусток мыслей, наплывших на писателя, внутренний голос, психологическая категория. Колче — человек, о котором вы можете думать, как о реально существующем. Характерное обстоятельство: Левин вносит в свой роман почти столько же личного, сколько и Олеша. Так, Колче построен в еще большей степени из «субъективного материала, чем Кавалеров. Но личное, пережитое, субъективное идет у Левина на создание объективного образа, в то время, как у Олеши и объективная данность растворяется в субъективном замысле. Колче — тип, Кавалеров — настроение.

Борис Левин исходит от Олеши. Он сохранил от «Зависти» Андрея Бабичева, Кавалерова, Валю и... Шапиро (старого спеца-еврея, энтузиаста колбасного дела): Андрей Бабичев называется Праскухиным, Кавалеров — Колче, Валя — Ниной, Шапиро — Эммануилом Исааковичем. Он сохранил «Четвертак» под псевдонимом «Книга — массам». Он сохранил основное — противопоставление интеллигента-индивидуалиста человеку новой, социалистической закалки. Кое-что настолько близко к Олеше, что кажется перелицовкой его положений. И все-таки в целом трудно найти произведения более несхожие, более различные по типу, чем «Зависть» и «Юноша».

Несходство — от расхождения художественных методов. Олеша и Левин — в известном смысле — два полярных типа писателей. Иногда кажется, будто Борис Левин только потому написал свой роман, что был недоволен неправильным, на его взгляд, разрешением благодарной темы и взялся ее обработать на свой лад. И словно бы для того, чтобы доказать превосходство своего метода, он оставил без изменения многие ситуации, сосредоточив все свое внимание на характерах, на образах. И действительно полярность обоих писателей ни в чем не проявляется с такой резкостью, как в разном качестве, разной фактуре, разном смысле образов.

Но тут есть градация. Меньше всего изменились образы «положительного», андрей-бабичевского ряда. Праскухин мало чем отличается от Бабичева. Он не более жизнен, не более сложен, чем «колбасник» из «Зависти». Между тем автор, видимо, положил немало стараний на то, чтобы его герой производил более выгодное впечатление, чем Бабичев. Он старается подчеркнуть эмоциональность своего персонажа, его юношескую способность увлекаться. Он хочет показать, что ничто человеческое ему не чуждо и что он вовсе не монумент из железа. Он отмечает его пристрастия и подглядывает за ним в минуты его тайных волнений. Праскухин любит Пушкина. Он выходит с бьющимся сердцем к пароходу встречать Нину. Он потрясен видом смертельно больного товарища и не в силах сдержать своих слез. В первой редакции романа автор не пожалел даже Нину, чтобы показать своего героя плачущим над телом подруги. И все-таки это нас не убеж-

дает, оставляет нас холодными. Праскухин любит Пушкина, но ни из чего не видно, чтоб он его понимал. Он потрясен болезнью товарища, но когда в комнату входит Нина, он, сквозь «оебячьи всхлипыванья», «угрожающе» восклицает: «Подлая смерть! Вот еще с кем нам предстоит бороться!» Потрясенный человек так не декламирует. Он плачет над телом возлюбленной; это не ахти как трогательно, но Нина убита только для того, чтобы Праскухин мог поплакать. Ее гибель случайна, не связана с сюжетной линией романа, не вытекает из обстоятельств, и читатель в ней может видеть лишь эпизод, рассчитанный на достижение ближайшего эффекта: демонстрации праскухинской чувствительности. Эта нарочитость снова мешает нам верить тому, в чем нас хочет убедить автор. Подробности искусственны и явно придуманы. К тому же они лишены необходимости: для того, чтобы показать, что Праскухин не истукан, не было вовсе надобности заставлять его плакать и «угрожающе» декламировать о смерти. Автор не чувствует своего героя. Он видит его не четко, в общих чертах: расплывчатый серый контур. Он старается его оживить и прикрасить. Но праскухинские рассуждения топорны и не обнаруживают большого ума. Его разговоры с Ниной наполнены плоской дидактикой. Он должен быть, по мысли автора, прежде всего умным человеком,— этого не видно. Он должен быть человеком волевым и энергичным, молодым и увлекающимся, подлинным юношей, несмотря на свои сорок лет,— но он не кажется юношей. Автором на него возложена тяжелая обязанность резонера, он объясняет читателю происходящее, он выносит приговоры,— но резонер не бывает молодым. Напрасно нас заверяет в его молодости Нина, напрасно она дарит ему, как награду, свою любовь: пред нами не юноша, а сорокалетний, малозаметный и склонный поучать человек; неплохой хозяйственник с хорошим революционным прошлым, если верить автору, и если не верить ему — родной брат Андрея Бабичева. Пред нами «герой», которого не увидел, а вслепую выдумал автор, и который поэтому не получился ни «героем», ни обыкновенным бытовым типом. Пред нами, наконец, попытка преодолеть схему Олеши при помощи схемы же.

Праскухин не удался, как не удался и Бабичев,— и да-

же, быть может, в еще большей степени. Любопытно, что и сам Праскухин и то, что с ним непосредственно связано,— его товарищи, его дело, его соэнтузиасты по «Книга — массам» — обнаруживают наибольшую зависимость от Олеши. Действующие лица «Юноши» могут быть разбиты на три ряда: ряд Праскухина, ряд Колче, ряд Нины. Это три разнородные составные группы романа, сосредоточенные вокруг его главных организующих центров и отличающиеся по качеству, окраске, эмоциональному знаку. Они составляют как бы моральную атмосферу, окутывающую каждого из главных героев и постепенно меняющуюся с изменением последних. Они — среда, и они — средство выявления отдельных черт героя. Но они не только среда и не только средство. Они представляют интерес, ценность и сами по себе. А писательская жадность Бориса Левина ко всему особому, отдельному, цветному дает их бытию еще бо̀льшую самостоятельность, чем та, на которую они могли бы рассчитывать в общей экономии произведения. Так вот, наименее удалась автору праскухинская группа: это отрицательный полюс романа. Наоборот, самое яркое, художественно-прочувствованное, несомненное, собрано в ряду Колче: здесь как бы находится положительный полюс романа. Группа Нины, меньше других определенная, занимает промежуточное положение. Она возникает где-то около Колче, она заканчивается где-то возле Праскухина. И по мере того, как, приближаясь к Праскухину, выцветает Нина, по мере того, как она превращается в благонравную девочку, почтительно слушающую идеологические прописи и отвечающую на них восторженными общими местами, выцветает и окружающая ее атмосфера.

Образ Колче, несомненно, наибольшая удача Левина. Именно по этому образу можно определить степень значимости романа. Если Праскухин мало чем отличается от Бабичева, то между Колче и Кавалеровым целая пропасть. Кавалеров создан воображением Олеши. Для того, чтобы дать ему бытие, он отщепил часть своей мысли. И так как мысль писателя берет свое содержание из реальности окружающего, так как закономерности мира проходят и через поэта, то и создание его мысли, то и отчуждение им какой-то части собственного «я» дает в результате не простой фантом, но какой-то отблеск существующего, отражение

действительности, только зыбкое, неосязаемое, с расплывчатыми лирическими контурами. Колче Левина рожден самой жизнью. Если это отражение, то почти такое же плотское, как отраженная в нем реальность. Если его создал автор, то из своего ребра. Из мяса, а не из мысли. Колче подан не как сумма высказываний, раздумий и оценок. Он показан через сложную и разнообразную диалектику поступков. Мы его отчетливо видим с первых же страниц с его «крохотными» бровками, самолюбивой мнительностью, мечтательным мальчишеством. Мы знаем, как он может поступить в таком-то случае и какой поступок противоречит его природе. Это значит, что мы чувствуем объективную закономерность образа. О Кавалерове мы не можем сказать, как он поступит при ближайшем затруднении: напьется ли, заплачет или зарежет. Твердой объективной логики здесь нет, ибо Кавалеров только выразитель писательских намерений Олеши. Его воля отсутствует: за него волит автор.

Колче — образ объективный. Закономерность его очень легко, сразу далась автору. Но она же и обязывает писателя. Если Олеша заставляет своих героев действовать неоправданно или парадоксально, то мы не в праве его упрекать. Кавалеров, Бабичев, Володя — это лишь маски, которые он приставляет к лицу, чтобы говорить за них своим голосом. И в ответ на наш упрек он только отодвинет маску и рассмеется. Но если Борис Левин начнет произвольно распоряжаться своим Колче, то этим он погрешит против сгущенной в образе действительности, против объективной логики образа, против жизни. Иначе говоря, он сфальшивит. Писатель волен выбирать предпосылки. Тут ему никто не указ. Но в выводах из избранных предпосылок он уже не волен. Тут действует необходимость. Таким образом путь создания объективных образов имеет и свои «неудобства». Когда актер, работающий по Мейерхольду, прибегает к эксцентрике, когда он кувыркается или произносит свои реплики с подчеркнуто деланной интонацией, то он не «врет», не грешит против своего искусства. Однако, если б то же самое попробовал сделать актер мхатовской школы, получилась бы фальшь. Борис Левин играет по МХАТ'у, и он должен оплатить издержки своей установки. К сожалению, он не всегда это делает.

Начат Колче прекрасно. Множество мелких деталей, черточек, поступков, тонко раскрытых, умело освещенных, хотя иногда и слишком нарочито подобранных, быстро создают характерный образ. Не только сам Миша, но и то, что его окружает, атмосфера его детства и юности, его отец, его мать, Ксения, раввин, Таня,— все это написано ярко, умно, местами мягко, местами насмешливо, но почти всегда правдиво. Я даже не сказал бы, что автор отступает от истины и в дальнейшем: само изображение, подробности, факты остаются верными, но фальшь появляется в истолковании, в комментировании. И под конец она начинает звучать так громко, что покрывает голос художественной данности.

Между данностью романа и намерением автора образуется разрыв. Автор старается нас уверить, что Миша Колче — образ опаснейшего врага, самого ядовитого и цепкого, что эта сорная трава умеет, как никакая другая, прикидываться полезным злаком и незаметно засорять поля, и что поэтому она должна быть выдернута с корнем. Но роман его говорит другое — и то, что говорит роман, гораздо более сложно и гораздо менее категорично.

Но почему же разрыв?— может спросить иной читатель, из тех, которые принимают на веру всякое авторское толкование. Ведь все согласуется как нельзя лучше: блестящий юноша Колче оказывается в душе старичком и вредителем, а сорокалетний и незаметный Праскухин — подлинным юношей. Из чего следует, что юность социальна и что Левин написал разоблачительный роман.

Читатель повторил бы здесь слова самого автора. Это он подписал под своим полотном: «Юность социальна»,— как разгадку загадочной картинки. Но дает ли что-нибудь такая интерпретация? Прежде всего, самая мысль слишком обща и отвлеченна. Совершенно верно, что автор старается вплести ее в ткань своего романа в качестве красной нити. Возможно даже, что она послужила первоначальным ядром произведения: у Левина есть склонность к фельетонно-хлестким и широковещательным формулировкам. Но у этой идеи чересчур короткое дыхание, чтобы на ней можно было построить сложный роман. А главное, она никак не реализована Борисом Левиным, хотя бы по одному тому, что Праскухин вовсе не оказывается тем иско-

мым «юношей», который должен доказать красивый силлогизм (является ли стариком Колче,— этот вопрос мы оставим пока в стороне).

Итак, авторское толкование мы в праве отбросить. Но интерпретация образа Колче в романе многосложна. Для Левина-комментатора Колче интеллигент в дурном, в худшем смысле слова: идеолог, чуждающийся коллектива, человек, не умеющий жить и мыслить социально, самовлюбленный эгоист, честолюбец, «герой», противопоставляющий себя «толпе», «гадкий утенок», который надеется вырасти в лебедя. Для него не может и не должно найтись места в советской действительности — и покорный велению комментатора художник-Левин убивает своего «неказистого петушка».

Но так ли это? Действительно ли Колче неисправим и ненужен? Дает ли данность романа право делать такие выводы? Художник покоряется комментатору. Но согласен ли он с ним?

Не совсем. Приглядимся к Колче. Я не знаю ни биографии, ни «заветных» мыслей Бориса Левина, как не знает их и не обязан знать рядовой читатель его романа. И тем не менее для меня и для всякого, кто внимательно прочитает «Юношу», ясно, что там есть «автогенные» образы, близкие автору, созданные не из нейтрального, чисто объективного, а в какой-то мере пережитого, лично-окрашенного материала. Такие образы имеются почти у каждого писателя, и мы их обычно сразу угадываем, ничего не зная об авторе, просто в силу их особой окраски. Не надо быть знакомым с личностью Толстого, чтобы определить «автогенность» (беру этот плохой термин за неимением лучшего, которым можно было бы обозначить соответственное понятие) Пьера Безухого, Нехлюдова, Оленина. У Левина подобных образов два: Гамбург и в еще большей степени Колче. Гамбурга мы можем оставить в стороне. «Автогенность» же Колче проявляется и в особой теплоте, с какой показано все, что к нему относится: его детство, его дом, обстановка, в которой он рос,— и в том, что свои мысли об искусстве автор высказывает через Колче. Не Владыкин, а именно Колче — и не кто иной — является в романе подлинно революционным художником, вынашивающим смелые и жизненные замыслы. Замыслы

эти на деле довольно наивны (например, Маркс и Энгельс, скачущие в рядах Красной армии), но тут виноват уже Левин, не придумавший ничего лучшего. В романе они играют именно роль революционных дерзаний, интересных и нужных,— и так их расценивают самые строгие судьи. Но «автогенный» образ, если и может быть освещен художником критически, все же никогда не является образом отрицательным. Он почти постоянно будет вызывать симпатию читателя: это лежит в его природе. Тот, кто высказывает мысли автора, неизбежно несет на себе долю его сочувствия. Правда, здесь действует закон расстояния (будь это пространство времени или социальная дистанция). Но для того, чтобы авторское сочувствие перестало нами восприниматься, нужно такое огромное расстояние между писателем и читателем, при котором все то, что кажется «белым» одному, представляется «черным» другому, и которого, разумеется, в нашем случае быть не может. Таким образом, уже самая «автогенность» типа заставляет сомневаться: действительно ли и полностью ли согласился художник с комментатором.

Наши сомнения растут, когда мы обращаемся к дальнейшему анализу Колче. Мы начинаем думать, что тщательно составленный автором баланс Мишиных дел и прегрешений подведен неверно. Действительно, попробуем в нем разобраться сами. Миша самолюбив, честолюбив, чуждается товарищей, замкнут в себе, слишком занят собственной личностью. Все это так. Но одновременно с этим Миша умен, талантлив, много работает над собой, много знает. Он любит свое, революционное время и свою, Советскую страну. «Я очень рад, что живу именно сейчас, а не раньше»,— говорит он. Он не может и не хочет представить себя в иной обстановке. Он — революционный художник и притом искренно революционный, а не приспособленец. Он сторонится и не любит общества — и, однако, всюду, куда он ни попадает, он делает полезную работу. В школе он быстро подготавливает отстающих товарищей, так что те из отсталых становятся лучшими. Он завоевывает уважение летчиков своими картинами. Он отправляется добровольцем на дальневосточный фронт. Автор утверждает, что он это делает только для того, чтобы заслужить орден и добиться одобрения Нины. Ну что ж, ордена и

учреждаются для того, чтобы их добивались, и, вероятно не один юноша перед опасностью думает о девушке, которую любит. Но когда автор выдвигает эти мотивы, как единственные, мы ему в праве не верить: то, что мы раньше узнали о Колче, противоречит такому упрощенному объяснению, и, кроме того, трудно допустить, чтобы человек шел на смерть только из-за желания нацепить на пиджак орден.

Таким образом, сами факты говорят скорее в пользу Колче, чем против него. Ему можно поставить в вину, пожалуй, только одно: демонстративный выход из комсомола. Но это сделано им так по-ребячески, не обоснованно, что вызывает больше всего недоумение. Странно и поведение его товарищей: они не только не стараются как-нибудь повлиять на семнадцатилетнего мальчика, но как будто только ждут этого инцидента и даже едва ли не провоцируют его.

Так как факты говорят нередко в пользу Колче, то на сцену выступает мотивировка, которая должна убедить в противном. Колче успешно подготовил пять отсталых товарищей. Дело как будто хорошее, но в результате недовольны и учителя и сами ученики. Учителям неприятно потому, что самые неспособные в их оценке ученики сравнялись с лучшими. Ученики же недовольны, ибо в Мишином изложении все то, что раньше казалось совершенно непонятным, становилось таким простым, что было унизительно и стыдно, как это они сами без его помощи не разобрались в этом деле. Психологический комментарий здесь явно разоблачительный (по отношению к Колче). Нельзя сказать, чтобы он был натянут или фальшив. Но попробуем вдуматься в его смысл. Товарищи Колче оскорблены тем, что его «слишком» ясные объяснения невыгодно говорят об их способностях. Вина ли это Колче? Нет, потому что объяснять ясно — значит хорошо объяснять. Выходит, таким образом, что виноваты его товарищи, которые обижаются по пустякам. Между тем, у читателя создается впечатление, что виноват Колче. Почему? Потому что интонация автора разоблачительна по отношению к Колче. Интонация заимствована у Толстого. Но там она понятна, ибо идет от пренебрежения к «рассудочному» уму, к «логике», которой противопоставлена инстинктивная, под-

сознательная «мудрость» жизни, мудрость Кутузова, торжествующая над учеными выкладками кригсратов и гениальными планами Наполеона. Левин прибегает к чужеродному, а потому и обессмысленному приему. Но чужеродность приема еще нагляднее заставляет выступать разоблачительные намерения автора.

Колче приезжает в Москву к своему дяде Праскухину. От смущения, еще совсем мальчишеского, он держится неестественно, умничает, произносит высокопарные фразы, от которых ему самому потом совестно и жарко. Весь этот прием показа самолюбивой молодости Колче опять-таки толстовский, и опять-таки вся сцена между Колче и Праскухиным правдива и психологически тонка. Натяжка вкрадывается тогда, когда Левин эту юношескую рисовку принимает всерьез, когда он ее дает как социальное разоблачение героя, когда он отказывается сделать скидку на молодость и неправомерно переносит факты и обобщения в другую жизненную плоскость. В этом переносе — скрытое комментирование образа, идущее вразрез с его данностью и как бы вросшее в самый прием. Еще раз: данность правильна, комментарий неверен.

Итак, Борис Левин воюет со своим персонажем, старается его выправить посредством интерпретации. Но своей цели он достигнуть не может. Колче оказывается сильнее Левина. Мы не верим автору, когда он, устами Праскухина, ставит крест на своем герое. Колче — не вредитель, не безнадежно асоциальный выродок. Так как автор его комментирует как реальный тип, то и нам придется отнестись к нему — хотя бы на минуту — как к реальному человеку. Это характер смешанной формации: самолюбивый, эгоцентрический, держащийся особняком, и в то же время тесно связанный с эпохой, с Советской страной, делающий в ней положительную работу. «Задушевность. Искренность. Чувствительность... Блестки так называемой талантливости» — иронизирует над Колче Праскухин. Дело, однако, не в «блестках» талантливости. Прежде всего, мы знаем (или, по крайней мере, должны верить автору), что Миша действительно талантлив, и не просто талантлив, но является революционным художником. Но искусство — лучший реактив на социальные свойства человека, своего рода лакмусовая бумажка. Если Колче и

впрямь революционный художник, то он не может быть человеком, внутренне-чуждым Советской стране. Предположим даже, что все, что говорится Праскухиным о характере Колче, правильно, и этому противопоставлен один только факт: революционность творчества Колче. Одного такого факта достаточно, чтобы перевесить остальное: социальная сущность человека чище всего проявляется в его творчестве, и творчество — основная общественная функция художника. Таким образом, и сам Левин, и его резонер Праскухин не совсем отдают себе отчет в том, что это значит, когда они называют Колче талантливым революционным художником. А значит это очень много.

Можно было бы еще кое-что сказать насчет молодости Колче, предполагающей не вполне сложившийся характер, и т. д. Но нам достаточно уже сказанного. Колче — человек смешанной психики, способный к развитию и движению вперед. То, что он так часто привлекает к себе симпатии читателя, то, что на диспутах можно услышать самые неожиданные голоса в его защиту,— не плод недоразумения, не результат одной сложности образа, затрудняющей правильное его восприятие. Дело не в том, что Левин свернул с избитой дороги и постарался дать вместо штампованного персонажа многообразный и богатый внутренней диалектикой тип. Читатель правильно чувствует сложность отношения самого автора к своему герою, «автогенный» характер последнего, невольно, в силу законов художественного восприятия, вызывающего к себе симпатию. Он чувствует, что в резком отрицании автором героя что-то неладно.

И это действительно так. И «автогенность» образа, и конфликт между художником и комментатором показывают, что автор отрицает Колче, не вполне преодолев его в себе самом, и что именно в таком неполном преодолении и кроется причина огульного и обостренного отрицания. Если б Левин преодолел Колче, он бы увидел, что̀ в нем отжитое и ненужное, а что̀ живое. Но он хочет сбросить его с себя, не сведя с ним последних счетов. И он отбрасывает вместе с мертвым и живое.

Борису Левину не удался образ большевика Праскухина и удался, несмотря на все старания его испортить, образ Колче. Это характерно. И это идет оттуда же, от не-

полного преодоления. Оно заставило Левина вместо трудной и значительной темы — душевного роста Колче, переделки его психики советской действительностью, темы, которая подсказывается практикой нашего дня, заставляющего интеллигенцию все теснее смыкаться с рабочим классом,— перейти, повидимому, к более легкой и многократно испробованной теме разоблачения, не заметив, что посылки для нее выбраны крайне неудачно и что у него не хватает данных ее разрешить.

Борис Левин осудил Колче, не преодолев его. Это предопределило финальную неудачу его романа, творческое иссыхание последних глав. Колче и Нина выцветают в пользу Праскухина. С ними выцветает и роман.

Автор убил Мишу. В первой редакции он убил и Нину. Роман естественно кончился. Его не к чему было продолжать. И, действительно, первоначально он не имел продолжения. Но неудача праскухинского образа была слишком очевидна и для Левина. Для того чтобы оправдать всю сложную постройку романа, пришлось его продолжить. Во второй редакции автор воскрешает неповинно убитую Нину. В конце тома появляется приписка: «Конец первой книги». Ожидается, стало быть, вторая. Мы будем ее приветствовать, хотя и помним, что эта маленькая приписка обязана своим существованием его художественной неудаче. Но не создал ли автор себе почти неодолимые затруднения? Ведь Колче умер, а Праскухин скучен. Или он воскресит и Колче, как воскресил Нину?

Тогда ему надо будет внимательно вглядеться в образ своего развенчанного героя. Как он ни плох, но кое-что от Колче может пригодиться и самому Левину. Не то резонерство Нины и Праскухина иссушит его живое и яркое дарование.

ДИАЛОГИ О ПРОСТОТЕ

— Простота! Что это: простота? Пустое понятие, фикция. Для моей бабушки прост был Толстой. Отец мой считал простыми стихи Вячеслава Иванова. А мне кажется простым Пастернак.

— Моя бабушка не читала Толстого, потому что не умела читать. О папашиных вкусах я плохо осведомлен. Впрочем, полагаю, что его знакомство с Вячеславом Ивановым вряд ли было близким. Может быть, оттого я хорошо представляю себе, что такое простота, и не думаю, чтоб она заключалась в Пастернаке.

— Ну да, вы хотите такой простоты, которая понравилась бы вашей бабушке, той самой, что не умела читать. А мне простота эта будет скучна.

— А вы думаете, что вся литературная машина должна работать только для того, чтобы вы не скучали?

— Меня бесит, когда я слышу разговоры о простоте. Это бессодержательно или это производится с умыслом, чтобы осудить работу каждого новатора, сказать ему: видишь, все, что ты делаешь — зря. Ты не умеешь писать, как Пушкин. Как Толстой. Как Чехов. Но я и не хочу писать, как Толстой или Чехов. Да и сами они не стали бы так писать, если б родились в мое время. Простота! Лицемерие и эпигонство! Все просты или никто не прост.

— Вы хотите сказать, что простота относительна и каждая эпоха понимает ее по-своему? Согласен. Давайте

тогда добиваться той относительной простоты, которая присуща нашему времени.

— Простоту не ищут. Она свойственна вам, мне, ему — как дыхание, как походка, как цвет волос или глаз. О ней нельзя хлопотать, ибо она дается даром: это стиль человека, его жизненный тонус. Она есть или ее никогда не будет. Я не могу учиться быть блондином, я не стану брать уроков дыхания.

— Но в дыхании тренируются, походку исправляют. Стиль человека не дается ему даром. И кроме того, здесь есть небольшое отличие. Цвет ваших волос и особенность вашей походки являются вашим личным делом. Если вы дурно ходите или плохо дышите, то страдаете только вы. Но в искусстве ваша дурная походка отзывается на тысячах читателей. Ваше дыхание становится общественным делом. Вы отвечаете уже не только перед собой, но и перед обществом, перед классом, перед страной.

— Я чувствую очень хорошо привкус такого требования. Простота — это синоним обезличенного, гладкого стиля, без затруднений, без неожиданностей, без шероховатостей. Главное — чтоб только привычное, обжитое, истрепанное. На это замечательный нюх у редакторов и корректорш, которые ставят вопросительный знак у всякого чуть-чуть своеобычного выражения и мыслят по Кирпичникову. Не Толстой, неправильный и характерный, а школьный учебник грамматики — вот путеводная звезда искусства.

— Ваша простота заставила бы умолкнуть Шекспира, красноречивого и цветистого. Она закрыла бы рот великим испанцам, Гюго, Гоголю. Она выкинула бы великолепные метафоры Гейне. Она бы вытравила яркие краски у флоберовской фразы. Куцое, подстриженное искусство, затянутое в воскресный сюртук старомодного покроя, научилось бы говорить вполголоса и распространяло бы вокруг себя благопристойную, стандартную скуку.

— Вот что значит логика гиперболы! Вы уже не можете остановиться, хотя и замечаете, что она вас завела слишком далеко. Разве простота стандартна? Разве между Пушкиным, Толстым, Стендалем, Гете не столько же различий, как между Гюго и старыми испанцами? Разве

вас пленяют в Шекспире замысловатые фигуры его красноречия, которым он отдавал дань традиции своего времени, а не обнаженное, идущее из глубины сердца потрясающе простое слово, внезапная молния короткой реплики? То, что есть великого у Шекспира, Гюго, испанцев, это не мнимое или действительное попирание законов простоты, а умение следовать им, смелость правды. Не будем лицемерно преклоняться перед тем, что нам, в сущности, не по нраву. Вы не стали бы учиться у Кальдерона и вы напрасно ссылаетесь на Гейне, который исповедывал в искусстве тот же принцип простоты. Нет, простота не единообразна, и она не покусилась бы на его метафоры. Да и вообще из метафоры нельзя сделать символа веры. Простота — выражение внутренней оправданности: оправданной может быть самая смелая стилистическая фигура. Простота — максимальная раскрытость, умение самым четким образом передавать самое сложное содержание. Словом, наша простота демократична, существенна, действенна.

МЫСЛИ ВСЛУХ

Роль стилевого образа (метафора, сравнение, пример), общепризнанная в собственно художественной литературе едва ли не в качестве ее специфического отличия, мало учитывается, когда речь идет о прозе публицистической, философской, научной. Более того, каждый раз, когда критик или читатель наталкивается здесь на явственно выраженную образность, он смотрит на нее, как на чудо, как на исключение. Между тем, она скорее правило, только не осознанное нами и потому проступающее неожиданно, островками, пятнами. Образ является постоянным слагаемым «нехудожественной» прозы, несущим в ней определенную смысловую и структурную функцию. Меринг спорит с теми педантами и крохоборами от науки, которые видят в смелых сравнениях Маркса лишь эксцентрическую игру ума, лишенную всякого значения. Он указывает на то, что сравнения часты у тех сильных умов, которые умеют улавливать связи и зависимости предметов, познавать подобное, охватывать взглядом равнозначащие вещи. Это верно, но это не все. Появление и роль образа не могут быть поняты только как следствие тех или иных свойств определенного ума, но лишь исходя из требований самого изложения. Сам Меринг отмечает, что склонность к сравниванию присуща в такой же мере бездарности, как и могучему таланту, и разница заключается в том, что гений видит действительное сходство вещей, а бездарность насильственно соединяет несоединимое. Но функция образа не меняется от того, что он неудачен, изменяется лишь его ценность. В наиболее общем виде его роль в литературе

публицистической или философской может быть охарактеризована так: он возникает в узловом пункте мысли, в ее фокусе; он одновременно и срастается с ней, придавая ей телесность, осязаемую форму, и освещает ее изнутри: фокус мысли оказывается и в световом фокусе — и вся ее структура выступает тогда особенно отчетливо. Можно даже сказать, хотя это и кажется парадоксальным, что в литературе «не-художественной» роль стилевого образа существеннее, чем в собственно художественной. Правда, она пользуется им гораздо умереннее, скупее, но можно себе легко представить рассказ, в котором, как это бывает у Пушкина или у Чехова, вовсе отсутствуют какие-либо метафоры или сравнения и который тем не менее ничего не теряет в своем достоинстве, живости, доходчивости, так что отсутствие образных элементов стиля проходит бесследно для читателя. Но прочитайте статью, начисто лишенную сравнений, аналогий, образных формулировок, и она вам покажется сухой, отвлеченной, безжизненной, и вы сразу, вы резко почувствуете, что в ней нет чего-то необходимого. Это объяснимо: в рассказе конкретен самый материал, и стилевой образ не может быть здесь тем узлом овеществленного смысла, каким он является в абстрактной философской прозе.

Он в ней остается элементом художества, и его неотъемлемость доказывает лишь, что нельзя построить стилистическую систему, свободную от художественного начала, без ущерба для ее полноты и жизненности, хотя бы это и была система научная. Как только сама художественная литература переходит к материалу менее конкретному, значение средств стилевой образности в ней возрастает, она вынуждена ими пользоваться усиленнее и ярче. Примером могут служить ораторские жанры с их пресловутой «витиеватостью» или лирико-публицистическая проза Гейне, Берне, Герцена.

* * *

Если искусство и вообще-то не имеет точных границ, то в сторону публицистики они особенно неопределенны. Публицистика — огромная промежуточная область, переходящая с одного конца в художественную литературу, с

другого — в научную и философскую прозу. Между «Путевыми картинами» и газетной передовицей колоссальное количество переходных ступеней. Можно построить ряд: Гейне — Герцен — Маркс — Пушкин — Чернышевский, соответственно убыванию поэтических элементов в публицистике. У Гейне они настолько сильны, что его проза предстоит перед нами как безусловная художественная данность. Синкретизм составляющих ее разнородных элементов совершается под эгидой поэзии. Сходно, хотя и не везде одинаково, обстоит дело у Герцена, но поэтический накал здесь слабее: установка уже меняется. На другом полюсе, у Чернышевского, публицистика «простая», логическая, «прозаическая», публицистика, «как она есть», «в собственном смысле». Странным образом оказывается ей близкой пушкинская, нагая и существенная. Пушкин старательно избегает внесения в публицистику средств поэтической выразительности. Но его прозаическая простота возникает из совершенно иных предпосылок, чем у Чернышевского. Она приглушена и сдержана. Разница в тоне означает целевое различие: Чернышевский агитирует, Пушкин размышляет. Маркс занимает как бы центральное место между этими стилевыми полюсами. Поэтическое и логическое начала находятся в его публицистике в максимальном равновесии. Но все же по выделке фразы, по манере выражения он ближе к поэтическому полюсу — и даже точнее: к гейневской школе прозы.

* * *

Очень нетрудно доказать, что образ неотъемлемо присущ публицистике и речь может итти только о степени пользования им. Гораздо менее очевидно это в прозе философской и научной. Голизна изложения почитается здесь столь непреложной, что самая мысль о возможности какого бы то ни было проникновения сюда элементов художества кажется странной и незакономерной. Действительно, практика как будто оправдывает подобные взгляды. Возьмите огромное количество ежегодно публикуемых научных сообщений и работ: поскольку в них можно говорить о какой-либо стилевой установке, строго выдержанная, сухая понятийность языка является здесь своего рода

хорошим тоном, и между строк легко прочитать, что всякая образность отбрасывается, потому что она только нарушает точность и вносит субъективное. Любой физиолог пренебрежительно ответит вам, что физиология — не поэзия и не беллетристика. И, разумеется, не беллетристика. Ясно, что логический, понятийный способ изложения служит в науке основным и образность не заменяет его (иначе бы мы вернулись к временам натур-философской фантастики), роль ее совершенно иная. Но ясно также, что об образности здесь следует говорить не столько как о реальном осуществлении, а как о заложенной возможности, как о дремлющей необходимости, которая если не всегда претворяется в действительность, то к ущербу для науки.

Можно считать почти правилом, что чем крупнее философ или ученый, тем явственнее и резче выступает у него функция образа. Маркс в этом смысле особенно показателен. Меринг цитирует «Капитал»: «На первый взгляд товар кажется очень простой и тривиальной вещью. Его анализ показывает, что это вещь, полная причуд, метафизических тонкостей и теологических ухищрений. Как потребительная стоимость он не заключает в себе ничего загадочного... Формы дерева изменяются, например, когда из него делают стол. И тем не менее стол остается деревом — обыденной, чувственно воспринимаемой вещью. Но как только он делается товаром, он превращается в чувственно-сверхчувственную вещь. Он не только стоит на земле всеми своими четырьмя ножками, но становится перед лицом всех других товаров на голову, и эта его деревянная башка порождает причуды, в которых гораздо более удивительного, чем если бы стол пустился по собственному почину танцовать». Это образец эксцентрической метафоры, смелость которой до конца оправдана, потому что она целиком сливается со смыслом, с идеей. Меринг справедливо потешается над теми мелкими педантами от науки, которые считали, что такой образный способ выражения несовместим с ясностью мысли и точностью ее формулировок. На деле он не только не нанес урона научности «Капитала», но заставил положения Маркса выступить с особой яркостью. Но Маркс недаром говорил о художественном единстве своего труда. Более неожидан-

но встретить элементы конкретной образности у таких прославленных своей сухостью авторов, как Кант или Гегель. «Ведь разум,— пишет Кант,— всегда при нас, тогда как законы природы должны быть обыкновенно с трудом отыскиваемы,— и таким образом метафизика всплывала наверх, как пена, и притом так, что когда эту пену вычерпывали и она исчезала, сейчас же показывалась на поверхности другая, которую всегда одни жадно собирали, другие же, вместо того чтобы искать поглубже причины этого явления, удовлетворялись тем, что осмеивали труд первых» (Пролегомены). О Гегеле Меринг замечает: «Подобно главе нашей классической литературы (т. е. Гете) и глава нашей классической философии был великим «мастером сравнений»... Язык Гегеля... насыщен всеми элементами немецкого языка, от мистики средневековья до просветительства, он замечателен именно своей смелой и яркой образностью». Л. И. Аксельрод говорит: «Гегель очень часто иллюстрирует свои положения самыми обыденными фактами. Так, например, доказывая познаваемость вещей в себе, Гегель замечает, что если бы мы не знали вещей, мы бы умерли с голоду. Или, если бы религия определялась только преданностью богу, то собака была бы самым религиозным существом. Или же: та вещь, которая не была никем и испорчена, никуда не годилась» и т. д. Все изречения такого характера свидетельствуют о большом практическом уме мыслителя, о колоссальной, даже, можно сказать, художественной наблюдательности над действительностью».

* * *

Пример в литературе этого рода играет ту же роль, что и сравнение: не только овеществителя, но и конденсатора мысли.

* * *

Правильно было подмечено, что критики часто употребляют такие метафоры, которые, не колеблясь, отбросил бы и слабый поэт. Это, конечно, недостаток, но следовало бы подумать, почему критик оказывается в состоянии использовать бледную или слинявшую метафору, а для поэта это невозможно. Дело тут не просто в большей тре-

бовательности художника чистых кровей по сравнению с «метисом», с гибридом искусства и публицистики, с полукровкой литературного рода, каким является или, вернее, каким почитается критик. Личная требовательность отступает здесь назад перед требовательностью жанра. Бледная метафора выглядит иначе в «силлогистической» прозе, чем в образной: хотя бы в силу контраста. На «абстрактном» фоне она и выделяется резче. Но причина не только в этом. Малозвучная сама по себе, она, помещенная в смысловой фокус, начинает звучать громче и выразительнее. Образ в критике встречается реже, чем в поэзии, и почти всегда приходится на узловые точки смысла. Но это можно отнести и ко всем «не-художественным» или не чисто художественным видам литературы. Сравнение с пеной очень обычно, но когда у Канта оно раскрывается в месте пересечения смысловых линий и раскрывается так, что каждый поворот образа соответствует повороту мысли, то оно приобретает и оригинальность и значительность: пена появляется вновь и вновь, как вновь и вновь возникает потребность в метафизике. Ее нельзя просто вычерпать, но надо дознаться до причины, ее вызывающей. Предметы для сравнения отбираются здесь не по сходству одного какого-нибудь — и притом внешнего — признака, как это нередко бывает в поэзии, а по внутренней и многосторонней аналогии (что позволяет ее детально развертывать). Барбэ д'Оревильи упрекает Гюго за то, что тот уподобляет луну просфоре на том только основании, что луна кругла и просфора кругла. Олеша пишет, что можно сравнить экскаватор с жирафом (по внешнему сходству) или с рукой (по функции). Сравнения философов строятся по типу экскаватор — рука. Это и не удивительно. Их цель — не вызвать определенную настроенность или воссоздать свое впечатление, к чему часто стремится поэтическая метафора, а точно передать свойства самого предмета.

* * *

Но ведь критика ближе к художеству, чем философия. Даже Флобер, который ее не любил, помещал ее внутри искусства, хотя и на последнем месте (на последнем оттого, что, по его мнению, в ней отсутствует стиль). Кри-

тика продвигалась вперед не столько своими литературоведческими заслугами, сколько тем, что она была живой и равноправной участницей литературы. Она приобретала тем больший вес и тем большую ценность, чем меньшим становилось расстояние между художником и критиком. Есть глубокий смысл в том, что Лессинг и Сент-Бэв были поэтами и что наибольшую жизненность из критиков прошлого сохранил до наших дней Белинский, писавший об искусстве горячо, увлекательно, с личной заинтересованностью. Но для Белинских и Лессингов непригодна силлогистическая вязь Канта или Гегеля: степень образного и эмоционального накала здесь должна быть гораздо выше. И если литературная ткань наших критических статей так легко усваивает любой истрепанный и блеклый образ и он в ней выглядит закономерно, то это доказывает, что сама манера обесцвечена. Это не есть оправданная обыденность образа, выросшего в смысловом узле и выделяющегося по контрасту с силлогистическим фоном и оттого, что он собрал в себе, как в фокусе, все лучи мысли. Образ у наших критиков служит часто лишь украшением, а украшением он кажется потому, что наклеен на дерюгу.

* * *

Точные науки (sciences французов) как будто вовсе лишены элементов образности. Вряд ли кому придет в голову искать их в курсе химии или в исследовании по физиологии растений. Между тем, именно естествознание, особенно биология (в широком смысле), показывает всю неодолимую власть образности над человеческой мыслью. Только там она загнана в терминологию, в номенклатуру, в способ описания. Ботаник говорит о ланцетовидных листьях и веретенообразных клетках. Опухоль сравнивается с горошиной, грецким орехом, головой ребенка. Седло, пазуха, ворота, гребень стали в анатомии точными обозначениями. Сонная артерия соседствует с яремной веной, почечная лоханка — с мальпигиевым клубочком. Солнечное сплетение, привратник, вилочковая железа забыли о том, что они застывшие метафоры. Любопытно, что здесь господствует то же правило обыденности, которое Л. И. Аксельрод отметила у Гегеля и которое мо-

жет быть распространено на науку и философию вообще: для сравнения выбираются будничные, всем известные предметы быта и производства: веретено, лохань, гребень. Принципом отбора служит не красивость, а характерность, наглядность, простота. Кажется странным, что в номенклатуре (растений и животных) имеется противоположная установка: туда, как в астрономию, попала чуть ли не вся античная мифология и всевозможные поэтические объекты и представления: медузы, гидры, звезды, лилии и т. д., причем иногда контраст между пышным названием и какой-нибудь скромной зеленой тлей, обозначаемой им, вырастает до комического. Объяснить это можно длительным развитием, пережитым этими науками, тянувшими за собой огромный груз прошлого, с которым не так-то легко разделаться. Но самое образность невозможно вывести отсюда. Она не пережиток, а своеобразный способ экономии описания. Если сложное представление, заключенное в образе-термине «седло», перевести на точный язык измерений, то оно только потеряет в наглядности, ничего не выиграв в определенности. Иные состояния обозначаются в медицине только образно. Наука сознательно пользуется метафорой, так как она иногда экономнее и проще прямого описательного метода.

* * *

В философии афоризм играет роль, пожалуй, не меньшую, чем в литературе. Вспомним знаменитые формулировки: «Credo quia absurdum», «Cogito ergo sum» «Все действительное разумно», «В одну и ту же реку нельзя войти дважды» и т. д. Нетрудно заметить здесь намеренную парадоксальность выражения. Когда Тертуллиан говорит: «Верую, потому что нелепо», или когда Гегель замечает: «Та вещь, которая не была никем испорчена, никуда не годилась», то обличие видимой бессмыслицы или кажущегося противоречия фактам выступает особенно явственно. Вещь считается тем лучше, чем труднее она поддается порче. Мы многократно входим в одну и ту же реку. Мы знаем, что в действительности много неразумного. Именно потому, что это известно философу, он и выбирает такие примеры и формулировки. Он соз-

нательно идет на столкновение со «здравым смыслом». Противоречие фактам кажущееся, но реально противоречие укоренившемуся способу мышления.

* * *

Менее явственна афористичность в науке. Конечно, есть сходство между сжатостью афоризма и сжатостью математической формулы. Но это все же несколько внешняя аналогия, экскаватор-жираф. Афоризм самостиен. Математическая формула лишь звено в цепи рассуждений.

Литературно каждая формулировка научного закона воспринимается как афоризм. И так как сущность вещей не совпадает непосредственно с формой проявления, то в таких формулировках имеется большей частью привкус парадоксальности. «Научные истины всегда кажутся парадоксами, если их критиковать на основании повседневного опыта» (Маркс).

* * *

Любопытно, что наука, которая всего непосредственнее входит в сферу житейской практики — медицина,— всего охотнее пользуется афоризмом. В древности то же было и с философией. Врач и философ — оба должны были дать какую-то практическую норму поведения, сжатую в несколько слов.

Характерны врачебные поговорки. Они имеются почти у каждого профессора и сохраняются в устном предании: «Qui pisse bien guérit bien»,— «Всякий триппер излечивается, кроме первого», и т. д.

Как видим, здесь тот же принцип парадоксальности.

* * *

«Только поверхностные люди не судят по внешности»,— говорит Оскар Уайльд. На первый взгляд это кажется обратным общим местом. Возможно, что оно и было задумано всего лишь как острый, поддразнивающий парадокс, как забавное противоречие общепринятому, не

претендующее на особую глубину, как перевернутая наизнанку пропись. Но на деле оно оказалось полным значительности и смысла. Склад характера и склад тела связаны между собой. Во внешности изложено то, что происходит в глубине. Клинопись мимических морщин и складок, иероглифы улыбок и движений, пропорции костяка, соотношение объемов, манера держаться, мелкие привычки — вот письмена, которые ждут своего Шамполлиона. Но он является не часто. Только немногие умеют читать эту грамоту.

И если пропись, гласящая, что нельзя судить по внешности, сумела возникнуть, так долго держаться и даже сейчас сохранять оттенок справедливости, то это оттого, что ей противостояла наблюдательность обывательская, «пошлый опыт», наметанный глаз кумушки или лакея, житейская заинтересованность барышни, которой кажется, что гусар — отличный человек, потому что у него красивые усы. Конечно, человечество не стало дожидаться Шамполлиона, который сумел бы расшифровать вещи, представляющие непосредственный интерес и практическую ценность для каждого. Каждый и делался Шамполлионом на свой риск. Это было нетрудно, ибо грамота внешности всем знакома и каждому кажется, будто он ее читает правильно. И в своем повседневном опыте человечество действительно сумело многое раскрыть и угадать. Лакей и кумушка отличались иногда большой проницательностью. Уверенность, что можно и следует судить по внешности, составляет неотъемлемое практическое убеждение человека, и пропись, утверждающая обратное, в свое время была острым парадоксом.

Афоризм Уайльда не то что отрицает «пропись», а касателен к ней. Пропись права, поскольку она противостоит обывательской поверхностности, дурно замеченным и ложно истолкованным фактам. Ее верность ограничена и условна. Парадокс Уайльда справедлив, так как берет вопрос в его общем, принципиальном виде. Он имеет другую, более широкую сферу действия. Это очень частый случай. Парадокс выдвигает какую-то «боковую» сторону, оставшуюся незамеченной при господстве старого «общего места».

* * *

Лаконизм философов — от стремления сделать свою доктрину портативной, удобораспространимой, сжать ее до афоризма, превратить в летучку, разносящую по миру истину, сгущенную в семечко. Предание говорит, будто талмудиста Гиллеля попросили изложить свое учение в такой краткий срок, какой нужен человеку для того, чтобы он успел обернуться вокруг самого себя. Гиллель ответил... Впрочем, неважно, чтó ответил Гиллель. Во всяком случае, он сумел выполнить условие: учение уложилось в маленькую фразу.

Это — демократическая тенденция лаконизма. Но он может возникнуть из прямо противоположных намерений, из презрения к «профанам», к «толпе», к «черни», из желания не столько обнажить, сколько скрыть свою мысль, так, чтобы она была ясна лишь посвященным, из ученого мистификаторства, из своеобразной эстетики невнятности, близкой к эстетике загадки. Здесь иногда приходит на помощь затейливая метафора. Мудрый должен догадаться о том, чтó скрыто за иносказанием, и в качестве профессионала оценить замысловатость аллегории. В легенде о Соломоне и царице Савской, задающих друг другу загадки,— два таких профессионала, необычайно довольных друг другом и остротой своего соображения.

* * *

Афоризм древних философов-практиков следует сравнить не с литературным афоризмом наших дней, продуктом стилевой утонченности, а с массовым лозунгом. Его ударная краткость — от расчета на возможно больший радиус действия и максимальную впечатляемость. И там и тут — непосредственно агитационная установка.

* * *

Меринг, видимо, лучше разбирался в специфике искусства, чем Плеханов. Его литературные высказывания острее и говорят о большем внимании к стилевым проблемам. Но у него нет той степени широты и отчетливости

ума, того умения строить большие теоретические конструкции, какое отличало Плеханова. Поэтому, он интереснее последнего в конкретных оценках, но слабее в общих вопросах искусства.

Чтение его часто оставляет вас неудовлетворенным. Он высказывает много любопытных замечаний, но редко развивает их до конца. Анализ его останавливается как раз на том месте, где он начинает делаться интересным. Редкий писатель разобран им с той полнотой, которая придала бы изложению неопровержимую убедительность. Это происходит, вероятно, от того, что многие из его литературных работ представляют собой популяризации, либо к случаю написанные журнальные статьи. Их практическая установка не давала ему возможности исследовать тот или иной вопрос до конца.

Может быть, отсюда же другой недостаток Меринга-литературоведа, который ему больше всего вредит в глазах русского читателя. Не только тематически, но и в анализе зависимостей и следствий он замкнут в немецком кругу. Для Плеханова-критика каждая русская проблема превращалась в общую. Меринг же и Гете трактует, как чисто немецкое явление, хотя значение Гете давно переросло немецкие рамки.

НОВЫЙ ДОМ

О Л. СОЛОВЬЕВЕ

Рассказы Л. Соловьева односмысленны. Каждый из них заключает в себе какую-либо о д н у четко отграниченную мысль. Их как бы ножом обрубленный со всех сторон замысел лишен привходящих мотивов, сюжетных надбавок, обертонов. Они звучат одним звучанием, могут быть понятны только одним определенным образом. Не то, чтоб их структура была математически выверена и чтоб здесь не могло быть лишних подробностей: можно найти подробности, которые с точки зрения экономии и смысла произведения являются ненужными. Но рассказы эти наращены каждый раз вокруг одной неосложненной идеи, как мякоть вишни вокруг косточки. Идея не является здесь чем-то чуждым, извне принесенным, она тесно связана с рассказом, но она еще ощущается, как нечто отдельное, что не только может быть легко выделено посредством анализа, в абстракции, но и действительно выделяется из художественной плоти произведения. У Соловьева нет еще безусловной точности работы и точности организации материала, но есть стремление подчинить все единой мысли, сделать все элементы рассказа ее производными. Сходящиеся линии новеллы приводятся к одному центру, и автор до тех пор не считает свою задачу оконченной, пока пересечение не произойдет на глазах у читателя. Соловьев не оборвет своего рассказа в момент, когда неизбежное схождение линий уже видно, так чтобы самая точка схождения осталась за пределами новеллы. Он не терпит недосказанности, хотя бы и мнимой, хотя бы условной, хотя бы взятой как «чистый прием».

То, что рассказывается, должно быть рассказано до конца. А в конце должна быть поставлена жирная точка: не просто знак препинания, но символ завершенности. Продолжать рассказ незачем, потому что все раскрыто и тема исчерпана без остатка. От первого абзаца и до последней точки рассказ теперь расстилается, как хорошо замощенная дорога, которая кой-где ветвится, кой-где уклоняется в сторону, но в общем сохраняет одно направление — и для того, чтобы читатель не заблудился, стрелки время от времени указывают ему путь: предосторожность совершенно излишняя.

Неудивительно, что при таких условиях мысль рассказа, его идея выступает у Л. Соловьева всегда с чрезвычайной отчетливостью. На маленьком, заброшенном в пустыню полустанке люди скучают, дичают, затевают мелочные ссоры и смехотворные конфликты,— совсем как в классической миргородской провинции. Но вот поблизости начинается стройка завода. Новая жизнь втягивает в себя обитателей сонного захолустья, будит в них силы и чувства, о которых они не подозревали, дают их существованию цель и смысл. Вчерашние Иваны Ивановичи и Иваны Никифоровичи становятся строителями пятилетки и показывают примеры подлинного героизма («Поход Победителя»). Старик-ученый, самолюбивый и подозрительный, выросший в атмосфере цеховой зависти и недоброжелательного соперничества, а потому склонный во всяком человеке своей профессии, даже в собственном помощнике по работе, видеть конкурента, только и думающего о том, как бы присвоить его изобретения, ученый-одиночка, больше всего дорожащий своим авторским правом, сталкивается с необычным для него типом нового ученого, созданного революцией, который заботится не о своей «марке», не о праве на первенство, а работает, имея в виду общие интересы дела, интересы страны,— и старик вынужден признать превосходство над собой этой новой породы людей («Сто двенадцатый опыт»). Крестьянин-бедняк, всю свою жизнь проживший в плохонькой избенке, мечтает о новом доме. Это для него больше, чем вопрос об удобном жилье. Это — признание его хозяйского права на новую жизнь, его общественной и человеческой полноценности. В колхозе, куда он входит, имеется

дом выселенного кулака, пока что пустующий. Он употребляет всю свою энергию и изобретательность на то, чтоб получить этот дом для себя. Он вынимает подпорки из-под ветхих стен своей избушки, которая неминуемо должна тогда завалиться, демонстрируя воочию свою непригодность. Он становится первым ударником в колхозе, стараясь «перекрыть» всех мужиков в работе. Все напрасно: кулацкий дом отводится под амбулаторию. Кузьма Андреевич не сдается и тогда. Однако все его усилия и хитрости остаются тщетными. Но в течение этой скрытой, «подземной» борьбы за дом меняется его собственное отношение к окружающему. Он работает уже не только для того, чтобы перекрыть возможных претендентов, но и потому, что действительно чувствует себя хозяином колхоза, ответственным за его удачи и срывы. Колхоз становится его собственным делом, его собственным домом, новым домом, по которому он ступает хозяйской поступью. Он все тяжелее переносит двойственность своих побуждений и своих поступков. Он начинает ее стыдиться. И в тот день, когда он совершает шаг, который должен помешать его тайным планам, он чувствует огромное освобождение. Но именно тогда, когда он как будто окончательно жертвует своей мечтой о доме, оказывается, что эта мечта и близка и осуществима: его ударная работа дает ему средства для того, чтобы построить собственный новый дом («Новый дом»).

В пересказе все эти вещи кажутся наивнее, прямолинейнее, чем они есть. И не удивительно: он выделяет главную линию — не фабулы, а замысла,— упрощает ее, заставляет ее резко выступать на выцветшем, почти абстрактном фоне. На самом деле у Соловьева это сложнее и не так обнажено; чувствуется еще реальное сопротивление жизненной среды. Но пересказ и не искажает: он только усиливает, делает явственнее то, что составляет действительную особенность рассказов Соловьева. Мысль в них всегда подчеркнута двойной чертой. Она еще не «растворилась» в художественной данности, так, чтобы данность эта стала лишь способом существования идеи. Идея заключена в его повествовании, как семя, как косточка в мякоти плода. Но семечко отлично от мякоти, хотя и погружено в нее. Говоря не метафорически,

Соловьев как бы не доверяет вполне художественному «показу» и старается особо сформулировать мысль своего произведения в четкой сентенции. Он не только рисует картину, но и поясняет — пространной надписью — заключенный в ней смысл. При этом не существенно, вложен ли такой комментарий в уста какого-либо действующего лица или дается прямо от автора: значение его остается все тем же. Дело, впрочем, не только в пояснении показанного, но и в том, что, благодаря такой резкой, выпяченной формулировке основной мысли и подчеркнуто-служебной по отношению к ней группировке подробностей, самый «показ» получает как бы прикладной, иллюстративный характер, характер доказательства определенного положения.

Конечно, это вовсе не составляет какой-либо особенности Соловьева. Это черта, достаточно распространенная в литературе, и является она скорее видовым, чем индивидуальным признаком. Нетрудно найти писателей, у которых она выражена с большей чистотой и определенностью, чем у автора «Похода Победителя». Но особый характер этой черте придает у Соловьева то противоречие, в каком она находится к его манере писать. Колдунов, например, «геометр» и рационалист в еще гораздо большей степени. Его «P. S.» построено как теорема. Но зато и все его стилистические средства находятся в гармонии с его основной установкой. Действие и слово здесь нарочиты, намеренны. Фразы падают, как аргументы в споре. Все озарено резким, почти без полутеней, жестким светом. Соловьев же пишет мягко, в «дымчатой», чеховской манере. Острая кухня, парадокс, афоризм, игра мыслительными категориями его не привлекают. Ему нравится бытовая краска, живая интонация, будничный комизм. Единственная из острых приправ, которую он признает, это острота комическая. Для него характерны такие фразы, обороты, начала: «Телеграфист Семен Семенович Моржеедов был необыкновенно волосат. Весь полустанок дивился, как терпит Семен Семенович летнюю жару в такой шерсти», «С утра пошел несильный дождь, блестел обмытый желто-красный булыжник, воздух был маслянистым и горьковатым от запаха молодой листвы», «На золотистой отмели, взблескивая, прыгал жерех, глу-

ша хвостом мелюзгу. По тропинке с визгом бежали босые девки, а за ними прокрались три парня». Его манера — манера бытовика, который не делает резких нажимов, старается показать естественное течение жизни, непринужденность ее форм, и свою мысль уводит в тень, прячет ее глубоко за фактами и событиями. Когда он отступает от бытовой натуральности рисунка и старается заострить и гиперболизировать его черты, то он это делает посредством внесения юмора — не сатиры, а именно юмора,— в котором у него добродушная, юношеская смешливость. Таким образом, «манера» и «установка» Соловьева находятся в жестоком противоречии: «руки — руки Исава, а голос — голос Иакова». Но нельзя писать одновременно: «А я вот сны плохие вижу. Синих крыс видел сегодня и мужчину голого», или: «Ночь была теплая, кричали лягушки, причмокивали, выходя на поверхность, сазаны», или: «Сумасшедшая мысль мелькнула в его мозгу — будто он так и возник в мире, в этой пустыне, с лямкой на плече, и нет конца пути, солнцу, песку и беспощадному прямому блеску реки». И рядом: «Они совершили подвиг. Важно, что они предполагали в этих ящиках детали. Суть в том, что они предполагали, в их воле, стремлении... Ведь они к нам новыми людьми пришли. Деталей мы, железа, не получили, зато новых людей получили». Я имею в виду здесь не разнобой между лирическими, юмористическими, бытовыми интонациями, что дает себя так отчетливо знать в этой подборке (выдержки взяты все из одного рассказа), а лишь ту основную двойственность, на которую я выше указывал. Надо выбрать что-нибудь одно: либо спокойную, насмешливую, юмористически-бытовую, порой окрашенную лиризмом манеру мягкого повествования, либо решительную и жесткую определенность, «нарочитость» субъективно-«проблемной» установки, когда автор откровенно раскрывает свои карты и без обиняков прибегает к самокомментированию. Но какая же из этих манер «органичнее» для Соловьева? Ответ можно найти в его книге. Из шести составляющих ее рассказов самым чистым, почти беспримесным произведением à thèse является «Сто двенадцатый опыт»,— и он меньше всего удался автору. Библейский миф оказался несостоятельным: порода определяется по рукам, а не по голосу. Но есть здесь и другое

отличие от мифа библии: там Яков подделался под Исава, тут же бытовой Исав захотел притвориться рационалистическим Яковом.

Но если первичное и решающее в Соловьеве, в определении его писательского типа (поскольку о нем можно судить по единственной книге) — его манера, а не его установка, то это не значит, что последняя возникла случайно. Она — следствие его тематического отбора. Однородность его бросается в глаза уже при беглом пересказывании. Соловьев однолюб. Он замкнут в некотором фиксированном идейно-тематическом круге. Круг этот: нарождение новых чувств в человеке, формирование новых черт его психики. Вообще говоря, тема переделки человека революцией, социалистическим строительством настолько универсальна и обширна, что нельзя говорить о «замыкании» в нее. Но Соловьев берет ее всегда в чисто психологическом разрезе, и притом он каждый раз прослеживает какую-нибудь одну изолированную черту характера, ее судьбу, ее мутацию. Каждый его рассказ — своеобразное экспериментирование над тем, как изменяется то или иное отдельно взятое свойство психики под воздействием революционной практики, общественной среды. Все это суживает его тематический круг и придает ему особый подчеркнуто-«проблемный» характер. Соловьев как бы решает каждый раз строго ограниченную, самому себе заданную задачу. Он экспериментирует, но так как литературный эксперимент проделывается только в голове, то он приобретает характер силлогизма, уже только вторично оформляемого посредством бытового материала. Это вызывает необходимость соответственного строения рассказа: раз в основе его лежит силлогизм, то он и развертывается как силлогизм. Он односмыслен и строго однотемен соответственно единичности и обособленности «эксперимента», составляющего его сердцевину. Идейный каркас неизбежно выступает в нем с чрезмерной отчетливостью. Он необходимо рационалистичен, «проблемен», предельно раскрыт.

Л. Соловьев разрабатывает тематику богатую, благодарную и нужную, но в работе над ней идет по пути наименьшего сопротивления. Сложное разнообразие современности он разбивает на клеточки обособленных проб-

лем, каждую из них решает более или менее правильно, но не глубоко и слишком общо, а потом, решив ее для себя, облекает в форму рассказа à thèse, задачи, с заранее известным ответом. Так легче и в некотором смысле показательнее, демонстративнее. Сразу и не заметишь, что показательность эта (все ответы сходятся с данными условия!) достигнута за счет убедительности, жизненного богатства, глубины, и что правда, добытая таким путем,— всего лишь полуправда или оболочка правды. В «Сто двенадцатом опыте», где экспериментаторски-проблемная установка автора получила свое полное развитие, результат поражает своей бедностью. Рассказ кажется нравоучительной притчей с очень реденькой художественной тканью и очень односложной моралью.

Дело в том, что такая установка требует особых свойств, которыми Л. Соловьев не обладает. Писатель должен найти в самой идейно-логической конструкции произведения какой-то источник художественной энергии, «обыграть» эту конструкцию, сделать ее непосредственно элементом художественной данности. Тогда ее сложность, стройность, своеобразие, неожиданность диалектических ходов, столкновение контрастов, умение вести блестяще и остро психологическую аргументацию способны уже сами по себе захватить читателя и придать произведению какую-то самостоятельную ценность. Это уже не обеднение действительности посредством схемы, а вполне законная, субъективная разновидность искусства, черты которого можно — в разной степени выразительности — найти у писателей самых разных эпох и самой разной значимости, от Шиллера, до Достоевского и до проблемного автора наших дней. Относительная удача «P. S.», например, зависит в большой мере от того, что Колдунов сумел разработать свою концепцию до большой сложности, придать борьбе идей и психологических категорий драматизм. У Соловьева же концепция элементарна, и поэтому, когда она выступает обнаженно, рассказ превращается в примитив.

Соловьева спасает вкус к жизни, любовь к конкретному, внимание к бытовой детали. Отсюда такой парадоксальный факт, что больше всего удаются ему вещи, где всего сильнее противоречие между установкой и средствами, ко-

торыми она осуществляется: «Новый дом», «Поход Победителя», «Колесо». Противоречие вывозит — и если б не оно, то все написанное Соловьевым обратилось бы в ряд примитивных рассказов à thèse с довольно-таки топорной, наскоро сколоченной идейно-сюжетной конструкцией.

На деле этого не происходит, так как реалистическая натура Соловьева, его хорошее писательское чутье, его крепкий упор в быт, в действительность не позволяют ему довольствоваться схемой. Но все же его рассказы сохраняют какой-то промежуточный характер. Они находятся где-то на грани между новеллой и беллетризированным очерком или бытовым фельетоном. Они исходят то от схемы, то от единичного факта. Степень обобщения в них либо недостаточна (наскоро записанный материал плюс вывод), либо чрезмерна, так что все слишком общо и отвлеченно или не оправдывается данным материалом (вывод шире, чем позволяет посылка). Это большей частью временные сооружения облегченного типа. Они не рассчитаны на сколько-нибудь продолжительное существование. Это первые наметки синтетической художественной работы, работы по осмысливанию действительности и ее воссозданию средствами искусства. И понятна близость их к «газетным жанрам», к очерку и бытовому фельетону, которые первые фиксируют, хотя бы и приблизительно и бегло, то новое, что возникает в действительности. Рассказы Соловьева и на самом деле только преодолевают расстояние между очерком и новеллой.

Все это характерно не только для Л. Соловьева, но едва ли не для большинства молодых авторов. Понятно, почему так получается, и большой беды здесь нет, если только на этом не застыть — и если вдобавок помнить, что каждый вид литературной работы имеет свои особенности. Но Соловьев об этом, к сожалению, забывает. Вернее, вынужден забывать, потому что ему не хватает тех данных, которые требуются при избранной им установке.

Но у него есть другие данные, быть может, более богатые возможностями, и ему следовало бы дать себе в них отчет. По своему складу Соловьев писатель мягкого дарования, с неярким, подспудным лиризмом, натура реалистическая, которую окружающее привлекает сильнее,

чем выявление внутреннего мира. Простой факт ему дороже утонченной конструкции, построенной так, как строит паук, выматывающий из себя паутину. Его люди не сложны, не слишком оригинальны, как характеры, он не заглядывает глубоко в их психику, но это большей частью живые люди, увиденные наблюдательным, хотя и торопливым взглядом. Его краски верны по тонам. В его фразе органическая теплота и круглость. Словом, это — связанный с бытом и почвой писатель объективного типа, который напрасно старается работать чуждыми ему методами литературы субъективной.

В предметности и теплоте, в жизненной верности красок — то, что составляет ценность творчества Л. Соловьева. Вернее, то, что обещает составить его ценность. Ибо книга его рассказов — только заявка на будущее. Я говорил о «круглой» фразе Соловьева. Вся его манера «круглая». Она безотчетно нравится. В ней нет шероховатостей, которые коробили бы, нет резких недостатков, которые бросались бы в глаза, нет ненужных углов, о которые вы ушибались бы. Но зато ей не хватает характерности. У Соловьева приятный выговор, но голос еще не установился. В нем явственно слышатся то гоголевские, то чеховские интонации; иногда скажется и Зорич. Телеграфиста зовут Моржеедов, фельдшер кричит ему: «Позвольте вам выйти вон», скучающий Васька сочиняет стихи: «Семен Семеныч воет псом — и волосатый, точно сом» — это от Чехова. Конфликт между телеграфистом и начальником станции — это подновленная и рассказанная чеховскими приемами ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем. Мы видели уже выше, как силен разнобой в интонациях соловьевской прозы. Рядом соседствуют фразы бытового, лирического, юмористического, абстрактно-понятийного характера. Этот разнобой, который был бы оправдан в смелой прозе лирико-публицистического, свободного, дневникового типа, сознательно стирающей границы жанров, здесь, в «нормализованном» повествовании обычного беллетристического склада, доказывает, что собственная интонация автора еще не установилась, что основное звучание его стиля не определилось с достаточной ясностью. Больше того, когда я читаю почти рядом: «Пытался ударить казенным шкапом» и «Победитель

шел, спугивая розовых цапель» — или: «Побуждаемый голодом к общественно-полезной деятельности, кот внутренне так и остался нетрудовым элементом» и «Казалось, что еще одна минута — и ни вода, ни песок, ни глина не выдержат этого оглушающего прямого блеска, рассыплются, испарятся, превратятся в хаотическую туманность!» — то я начинаю думать, что и самому автору, который с такой легкостью переходит от резвых оборотов комически-бытового фельетона к взволнованным, патетическим интонациям, не совсем ясно, что́ он задумал и какого впечатления добивается.

Примеры, которые я привел, взяты все из одного рассказа: «Поход Победителя»; это потому, что в нем ярче всего выразилась писательская манера Л. Соловьева, ее достоинства и недостатки. Остановлюсь еще не одной особенности этого рассказа, не лишенной характерности. Я уже отмечал, что вещи Соловьева отличаются единством конструкции и односмысленностью. В общем это остается верным и для «Похода Победителя», но с одной существенной поправкой: если смысловая концепция рассказа здесь едина и однозначима, то сюжетная его конструкция распадается надвое. Она представляет собой соединение двух различных, законченных в себе сюжетов. Первый — «Повесть о том, как поссорились», второй — история переделки вчерашних обывателей, втянутых в гигантский процесс социалистического строительства. Каждая из этих половин имеет свой сюжетный центр, свою фабулу, свое разрешение. Каждая может существовать самостоятельно, как отдельный организм. и когда переходишь от одной половины рассказа к другой, то надо сделать над собой усилие, то усилие, которое нам приходится производить всякий раз, когда наше внимание переключается на иной объект. Обе половины соединены между собой только общностью большинства действующих лиц и общностью идейного замысла. Одна представляет собой вчера, другая сегодня. Одна — тезис, другая — антитезис. Первая была задумана, очевидно, как вступление к основному повествованию, но автор незаметно для себя увлекся ситуацией, материалом — и вступление стало едва ли не перевешивать. Характерно же это обстоятельство потому, что в нем резко выразилась неустойчивость манеры Соловьева,

неоформленность его писательского типа. Его привлекает всякий красочный материал, возможность пробовать себя то в одной, то в другой тональности; когда он видит, что новая интонация ему удается, он охотно следует за ней, чувствуя видимое удовольствие от разнообразия и забывая о тональности основной, дающей окраску и эмоциональный смысл произведению.

Аналогичный недостаток имеется и в «Новом доме» — правда, в ослабленном виде. Рассказ этот является наиболее удачным и значительным в книге, хотя он и не так характерен для Соловьева, как «Поход Победителя». Вообще говоря, построен он по довольно примитивной схеме, но автору удается, в изображении действующих лиц, в развитии их душевных конфликтов не раз обойти или затушевать собственную схему,— и это придает рассказу художественную и жизненную убедительность. Нехитрую прямую своего замысла он старается осложнить сетью вторично наложенных, пересекающихся линий. Но при этом он делает ошибки конструктивного характера. Он позволяет разрастись отдельным эпизодам, нарушая целостность вещи. Так, выведенный к середине рассказа эпизод с приездом доктора и последующая история отношений последнего к Устинье начинает доминировать над основной линией сюжета, вытеснять ее, переключая наше внимание. Героем оказывается уже не крестьянин Кузьма Андреевич, а доктор: это затемняет, деформирует замысел и смысл рассказа.

Соловьеву недостает не таланта. В его рассказах — теплота и пульсация жизни. Он умеет давать характерную, запоминающуюся деталь. «В двенадцать воздух накалился так, что пот высыхал раньше, чем успевали его вытереть. Лицу было тесно от тонкой соляной корки». Это — не банально и врезывается в память. Талант его несомненный хотя и не орлиной хватки. Ему недостает другого: оценки своих средств, самопонимания, самодисциплины. Он берет установку, противоречащую его писательским данным, его художественным склонностям. Он создает, таким образом, ненужный конфликт между замыслом и методом его осуществления. Он не умеет ограничивать себя во второстепенном ради главного, выделять основное звучание, жертвуя для него

побочным. Он еще не научился слышать собственный голос.

В этом еще мало типичного или только та общая типичность молодости, которая сама по себе мало что говорит, ибо она всегда одна и та же. Но есть в творчестве Л. Соловьева и такое, что характерно для большинства современной писательской молодежи или, по крайней мере, для значительной ее части.

Это, прежде всего, тематика. Выбор темы никогда не был так важен и так показателен, как сейчас. Деление теперь сложнее, чем это еще недавно представлялось многим: не просто по линии революционной тематики, потому что последняя сама сильно обогатилась и диференцировалась. Выбор того или иного радиуса в современной советской тематике уже определяет до известной степени направление творчества писателя. Книга Л. Соловьева, как мы видели, однотемна: формирование нового человека, изменение психики под воздействием социалистического строительства. Эта тема обширна, и именно здесь перед писателем, «инженером душ», наибольшие возможности. Но она специфичнее, чем кажется на первый взгляд: не просто новый человек, но рост его, прослеженный в психологическом плане. Это делает ее трудности особенно значительными. Писатель вступает в литературно-неизведанную область, где пути не проложены, где нет готовых формул, оставленных классическими образцами. Он может стать Колумбом, открывающим новый материк, но может и разбиться или малодушно повернуть назад с полдороги. Чаще, впрочем, дело не принимает такого драматического оборота, и писатель преспокойно ставит старые штампы на новую действительность.

Этого нельзя сказать о Л. Соловьеве. Он пользуется отстоявшимися литературными приемами, но он не подгоняет нового человека под давно известные психологические шаблоны. Тяготение к новой тематике в нем органично. И в этом смысле книга его показательна. Она наглядно демонстрирует, какие вопросы стали сейчас основными для литературы, в особенности для ее молодых кадров, в практике которых общие тенденции литературного развития выступают наиболее выпукло.

Внимание писателя переключается на процесс формиро-

вания нового человека. Это факт огромной литературной и общественной важности, и в книге Л. Соловьева, целиком посвященной теме перестройки, он отражен с максимальной четкостью. Но, к сожалению, «Поход Победителя» характерен и в другом смысле. Рассказы Соловьева — временные конструкции облегченного типа. Огромная тема разрабатывается в них торопливо и без достаточной глубины. Они разбивают ее на осколки. Они сохраняют промежуточную форму между бытовым фельетоном и рассказом. Они еще как бы не покинули газетного листа. Но то, что уместно в фельетоне, разведчике литературы, становится досадным там, где следует с правом ожидать основательной работы обобщения.

Это тоже широко распространенная черта. Не всякому можно поставить ее в упрек. Есть писатели, которых самый склад их дарования заставляет быть только или преимущественно разведчиками. Не так обстоит дело с Соловьевым. Он имеет все данные для того, чтобы перейти к углубленной художественной работе и вместо временных своих сооружений построить прочный новый дом, притом более современный, чем тот, о котором мечтает его герой.

ДИАЛОГ О ПРАВЕ СОВЕТОВАТЬ

— Поменьше нормативности! Я понимаю: критика взглядов, идейного замысла. Я понимаю: оценка произведения. Но вмешиваться в существо художественной работы писателя, давать ему предписания, чего-то требовать от него! Что за абсурд! Это область, где художник имеет больше прав, чем критик.

— И, может быть, то, что вы называете внутренним противоречием стиля у Соловьева, Гроссмана, Левина является на деле жизненным принципом их творчества, их своеобразием, их ценностью.

— Критик не дядька, приставленный к писателю, не гувернер, не учитель. Ему могут ведь каждый раз задать вопрос: если ты так хорошо знаешь, что нужно, а чего не нужно, то за чем же стало дело? Садись и пиши. А если ты не умеешь делать работу, о которой берешься судить с видом профессионала, то многого ли стоят твои практические указания, твои советы? Довольствуйся теорией и оценкой.

— Это вообще смешение понятий. Критик повернут лицом к читателю, а не к писателю. Его функция — не уединенные беседы с автором о секретах искусства, но широкое раскрытие литературы как общественного явления. Поэтому тратить свое время на советы производственного порядка, которые в лучшем случае останутся бесплодными,— занятие дорого стòящее и вредное. Вредное, ибо отвлекает от настоящего дела.

— Я все-таки не совсем понял, как это можно оценку наглухо отделить от совета. Предположим, что мне или вам не нравится такой-то рассказ, очерк, роман. Раз я осуждаю, значит, по-моему, что-нибудь сделано не так, и для того, чтобы не быть голословным, я должен указать, почему не так. А тем самым я прямо или косвенно говорю, что надо было сделать иначе. Вы видите, оценка и совет нераздельны.

— Да, но в таком случае надо этот неизбежный второй элемент, элемент вмешательства, довести до минимума.

— Почему? Если критик не дядька, то он и не литературный регистратор, не бухгалтер, бесстрастно ведущий двойной счет недостатков и достижений. Ведь каким равнодушием к предмету своей работы, к живой литературе, растущей и движущейся, должен был бы он обладать, если бы, зная, что то или иное неверно, ошибочно, губительно для самого писателя, он воздерживался бы от прямого высказывания или цедил бы слова неохотно, сквозь зубы! Нет! Критик обращен не только к читателю, но и к автору. И это не обязательно враждующие стороны, из которых надо выбрать какую-нибудь одну. А что касается бесплодности вмешательства, то почему вы в ней так уверены? Все зависит от того, насколько правилен и своевременен совет.

— И вы были бы еще правы, когда бы дело шло о советах, даваемых в плане какой-то абсолютной эстетики, неизменной и внешней по отношению к установке самого писателя. Но ведь имеются в виду иные требования, вытекающие из творческих предпосылок, избранных данным автором. Мы не можем вмешиваться в его выбор. Тут он свободен и сам себе господин. Но, раз выбравши, он уже должен следовать закону стилевой системы, на которой он остановился и которую сам же строит, считаться с велениями своего замысла, идейной концепции, материала. Не мы требуем. Требует сама художественная данность. Но мы в праве пойти и дальше. Мы в праве отметить, насколько избранная автором установка отвечает его склонностям, силам, знаниям. Таким образом, не отвлеченная норма, лежащая где-то вне автора, а сам автор, со всеми его особенностями, является для нас исходным.

— Ну, а если вы ошибаетесь в определении авторской установки и она совсем не такова, как вам кажется?

— Тогда кройте меня. Но ведь от накладных расходов ошибки вас не избавляет и замыкание в пределы теории и оценки.



МЫСЛИ ВСЛУХ

Зощенко говорит («Возвращенная молодость»), что в своей работе стремился к облегченной конструкции рассказа. Действительно, его вещи мало похожи на то, что мы обычно связываем с представлением о рассказе (чеховском, например). Короткий, упрощенный сюжет, граничащий с анекдотом, свобода от психологии, элементарность мотивировок напоминают Бокаччио, Поджо, новеллу XIV—XVI веков. Но от простоты старых итальянцев Зощенко отличается изощренностью простонародно-обывательского сказа, своего рода стилизацией, явным следом литературного изыска.

Любопытна его мотивировка: упрощение рассказа нужно для того, чтобы сделать его доступным самому широкому кругу читателей. И так как рассказы Зощенки пользуются огромной популярностью, то выходит, будто он прав и достиг своей цели.

Что достиг цели — это несомненно. Но прав ли? Старинный успех авантюрного романа доказывает, что и для самого «низового» (то есть малокультурного) читателя в фабульной сложности заключен добавочный элемент интереса. Труднее судить о психологической «нагрузке», но опыт (массовых изданий, чтений вслух, библиотечной работы) говорит, что всюду, где такие авторы, как Л. Толстой, доводятся до широких читательских слоев, они пользуются большим вниманием и любовью. Так что необходимость психологического упрощения представляется сомнительной (особенно у нас). Доходчивостью сво-

ей Зощенко обязан своему типажу и своему комизму, хотя комические эффекты сказа, построенного на неправильном словоупотреблении, порче терминов и т. д., пропадают как раз для тех групп читателей, о которых заботится Зощенко, и рискуют быть ими принятыми за чистую монету.

* * *

Быть может, еще ближе, чем Зощенко, к старинной новелле Виктор Шкловский в своих маленьких рассказиках. Основа тут тоже — трагический или комический анекдот, действительное происшествие, удачная реплика. Шкловский тоже старается максимально облегчить структуру, выбросив психологию, пейзаж (как более или менее самостоятельную картину), лепку образа (типа), упростив до предела сюжетное развитие, сжав объем до размера заметки в записной книжке. Более близкими — не столько к Бокаччио, сколько к Поджо — делает его рассказы отсутствие сказовой установки и то, что они иногда откровенно переходят в записи, лишаясь всяких элементов новеллистической организации, в то время, как рассказ Зощенко, при всей своей упрощенности, всегда остается рассказом.

Многое Виктору Шкловскому удается. Превосходно дан, например, переход через горы — по изменению характера ручьев и камней (хорошо найденный угол зрения: путь тяжел, и человеку приходится смотреть вниз, под ноги), причем автор сумел обойтись без «красивых» слов. Но если внутренняя цель рассказов Зощенки несомненна и ясна, то тут задаешь себе вопрос: к чему? Рассказы Шкловского написаны хорошо, но зачем он их писал? Я говорю даже не об идее или каком-либо утилитарном задании, а о «художественном» смысле вещи, о потребности, которая нашла в ней выражение и без которой ничто не делается в искусстве.

Я могу найти только одно объяснение — и оно достаточно утилитарно. Остановиться на нем заставляет привкус полемичности, который всегда чувствуется у Шкловского, и его склонность быть в искусстве не только тео-

ретиком, но и педагогом, обучающим хитрому литературному ремеслу путем наглядных уроков. Но педагогия в литературе — вещь сомнительная, и предметные уроки доставляют радость разве только учителю.

* * *

Собственно, между Поджо и Бокаччио существенная разница. «Декамерон» — сборник рассказов, написанных слишком примитивно на современный вкус, — без воздуха, без углубления в характер, в быт, без всей той «нагрузки», которая, нарастая в течение веков, давала рассказу его литературную значимость и глубину. Весь интерес сосредоточен в них на самом событии, происшествии, фабульной стороне (как бы проста она ни была). Но это все несомненно рассказы, и притом в самом чистом, соответственном первоначальном значении. Когда кто-нибудь устно рассказывает о том, что с ним произошло или передает слышанную им занятную историю, то он тоже не останавливается на психологии, бегло характеризует людей, о которых идет речь, избегает пейзажа и т. д. В «Декамероне» этот устный характер сохранен, отделение рассказа живого, реально рассказанного от сочиненного у письменного стола еще не совершилось в полном объеме. Его новеллы скорее записаны, чем написаны.

Они граничат с анекдотом, но это уже не анекдот, потому что он получил «беллетристическое» развитие. В «Фацетиях» же элемент новеллы отступает назад. Это — пестрое соединение острот, bons mots, забавных случаев, метких замечаний. Для того чтобы найти им параллель в современности, надо было бы представить себе, что собраны и выпущены в свет многочисленные анекдоты, находящиеся сейчас в обращении. Они воспринимаются теперь даже не как упрощенность, подобно «Декамерону», а как нечто внелитературное. Анекдот в них большей частью так и остается анекдотом, не переходя в новеллу. Но эта кажущаяся внелитературность, эта живость, непринужденность, свобода формы и тона, делает их особенно характерными для быта, нравов и литературных вкусов эпохи.

* * *

Если б я назвал Поджо Виктором Шкловским XV века или Зощенко советским Бокаччио, то этим была бы совершена несправедливость по отношению к обеим сторонам, хотя между ними и можно найти черты сходства. Их роднит одно: упрощенность рассказа. Только с небольшой, но существенной разницей. Для тех, для старых итальянцев, это явилось естественным выражением их склонностей и уровня, достигнутого литературой. У наших же возврат к примитиву есть результат сложной литературной эволюции, где изыск и упрощение смыкаются как два конца окружности.

* * *

Многим знакомо это явление: искусство раскрывается назад. Как бы ни сложились в дальнейшем наши склонности, мы всегда приходим в искусство с теми вкусами, которые нам прививает современность. Вне их остается то, что впереди, что только складывается, брезжит в художестве сегодняшнего дня, и особенно то, что позади, в прошлом. Каждый из нас помнит, вероятно, те унылые часы, когда он с тоской проходил вдоль бесконечных зал Эрмитажа, глядя на равнодушные (в его глазах), пестро раскрашенные полотна Ватто, Рубенсов и Тинторетто, и ныли ноги (так они ноют только в музеях), и сверкание паркета, золото рам, торжественно-безобразные лица женщин на картинах (неужели в прошлом все женщины были некрасивы?) сливались в одно блестящее и утомительное ощущение пустоты и скуки. Или когда он слушал похожие на упражнения монотонные, исполненные какой-то покорной, кислой грусти мотивы фуг Баха, Рамо или Генделя, и они разносились по притихшему залу, такие же чужие и ненужные, как вечно безмолвствовавшие симметричные трубы концертного органа. Или когда он с недоумением читал старинный роман, растянутый, обстоятельный и тяжеловесный. Все искусство прошлого казалось нам тогда большим недоразумением. Но проходило время, мы «привыкали», и то, что нам представлялось непонятным уродством и будило торжественную скуку, неожиданно приобретало жизнь, интерес, закономерность. Искусство,

замкнутое в равнодушную пестроту, чуждое и застывшее, раскрывалось как увлекательное и полное смысла движение. Это привыкание означало, что мы, незаметно для себя, вошли внутрь искусства, поняли «жизненный принцип» данной исторической его формы, стилевую идею и поэтому осмыслили смену стилей в ее реальной наполненности и живом значении. Мы делали бессознательно то, что должен осознанно производить каждый исследователь искусства. Мы оказывались уже не на культурном острове, ограниченном хронологическим рубежом ближайших пятидесяти лет. Наш материк рос назад, открывая новые страны.

В грандиозных масштабах это происходит сейчас, в нашей стране, когда миллионные пласты населения знакомятся с искусством веков и народов: через книгу, театр, музей, концертный зал, радио. Пролетариат — наследник всей культуры, созданной прошлым, и наследник взыскательный; отбросить в ней одно и усвоить другое он может, лишь сохраняя живое восприятие, рассматривая ее не как лежалый груз, а как овеществленное движение, стараясь понять ее внутренние закономерности, принцип, заключенный в каждой из ее многочисленных форм. Он это и делает,— простой и глубокой жизненности его художественного восприятия следовало бы позавидовать людям, поставившим исследование искусства своей целью. Правило, действительное для целого класса, осваивающего культуру, сохраняет свою силу и для них.



Конечно, так же растет наш материк и вперед, в сторону еще неоткрытой современности, и, быть может, этот рост еще труднее, чем рост назад. Культурный остров, о котором я говорил, это то, что усвоено из ближайшего по времени окружения; пространство, выхваченное прожектором, чей свет упал почти рядом с нами, но несколько позади; не совсем современность и не вполне прошлое; сегодня, составленное из задержанного вчера. Но непризнанное искусство наших сверстников никогда не бывает для нас таким чуждым, каким кажется вначале искусство давно минувшей эпохи. Мы можем его отвергать, возмущаться им, но мы редко относимся к нему равнодушно.

* * *

Зощенко сейчас переживает странную ломку. Она выражается уже в форме и жанре его вещей. На смену маленькому и упрощенному комическому рассказу приходит нечто вроде научно-философского трактата на самые отвлеченные темы: постарение, любовь, деньги, коварство. Трактаты эти так необычны, что часто вызывают у читающего недоумение: непонятно, с чем их соотнести.

Зощенко всегда был оригинален, но то, что он делает сейчас, не имеет, пожалуй, прецедента в литературе. Оригинальность, конечно, не в темах — взяты, едва ли не с умыслом, самые ходовые,— но в разработке, структуре, тоне. Зощенко строит свои вещи на подборе и интерпретации реальных фактов, которые должны доказать то или иное практически-значимое положение. Это все он делает так, как сделал бы и ученый, и это может быть правильно, интересно, остро (в зависимости от основательности работы и остроумия сопоставлений), но литературной оригинальности тут еще нет. Своеобразие возникает от того, что научный подбор и анализ фактов используется для построения системы, которая в целом никак не является научной, а художественной, и притом типично зощенковской, то есть сохраняет на новом материале и при новой установке те черты, которые были характерны для зощенковских рассказов. Так, неизменным остался язык, старая сказовая установка, ироническая стилизация речевой и интонационной манеры малокультурного обывателя, нахватавшегося новых терминов, которые он произносит с комической важностью и опаской, но сохранившего свое «пущай»,— манеры, которая обратилась у Зощенки в привычку, стала как бы второй его писательской натурой.

«Возвращенная молодость» разбивается явственно на две различные составные части: одну образуют вступительные главы и примечания к тексту, другую — собственно повесть. Грубо определяя, научный элемент собран в первой, беллетристический — во второй. Но примечания не существуют вне текста, к которому они относятся, а начальные главы носят слишком очевидный характер предисловия, и книга Зощенки построена таким образом, что уже в силу конструкции основное внимание читателя уст-

ремляется в сторону беллетристики; научное задание подчинено литературному. Поэтому, а также по старой традиции пропускать предисловия и не заглядывать в примечания, многие читают только повесть, то, где начинается смешное, интересное, «зощенковское», хотя на деле, быть может, примечания интереснее повести.

Язык, которым написана «Возвращенная молодость» и «Голубая книга», составляет странный контраст с темой, с кругом вопросов, которые затрагивает автор, с мыслями, которые он высказывает. Невольно спрашиваешь себя: к чему эта стилизация, этот сказ, эта искусная подделка под чью-то речь и интонацию, к чему эти испытанные комические эффекты там, где требуется одна существенность, простота, содержательность? Разве нельзя было и не следовало говорить здесь своим, настоящим, «всамделишным» голосом? Но трудно допустить, чтоб сам Зощенко не видел и не понимал этого. Значит, существовала какая-то причина, заставившая его пренебречь слишком очевидными соображениями. Что же это: стилистическая инерция, мешающая автору выбраться с привычного пути на новую дорогу? Может быть, но она не воспрепятствовала же ломке его конструкции, его жанра. Или Зощенко хотел сделать этим способом свои мысли доходчивыми и занимательными для самого неквалифицированного читателя? Так можно было бы думать по аналогии с тем, что он сам же говорит об упрощении рассказа. Или, наконец, иронический и предельно сниженный язык должен служить каким-то противодействием взволнованности автора, прикрытием его пафоса? Тема молодости для Зощенки — не нейтральная, но ярко и даже лично окрашенная. Я вспоминаю сцену из его книги. Посетитель ударяет обезьяну палкой. Оскорбленная обезьяна бросается к сетке, рычит, но тут ей дают апельсин, и она снова весела, довольна, забыла об обиде. И Зощенко говорит: обезьяна забыла, но если бы ударили нас с вами, как долго переживали бы мы эту обиду, как не спали бы ночи напролет, и снова и снова продумывали бы то, что произошло. И он завистливо удивляется жизненной энергии, нервной уравновешенности, здоровью обезьяны, и каким старым, утомленным, издерганным кажется ему рядом с нею культурный человек.

Для того, кто так чувствует, ирония, снижение, сознательная стилизация вульгарности могут стать необходимыми, чтоб не получилось слишком обнаженно, громко, болезненно. У Зощенки давнишняя неприязнь к громким словам и шумному пафосу. Таким образом, каждая из указанных причин — и эта неприязнь, и защитный характер иронии, и стремление к доходчивости, и стилистическая инерция — могла быть действительной, и странный факт обращения к языку и к интонациям, как будто совершенно несоответствующим теме и цели книги, скорее всего объясняется не как следствие какой-нибудь одной из этих причин, а как результат их совокупности.

Если бы задача Зощенки заключалась, действительно, в том, чтобы разработать определенный научный вопрос в беллетристической «форме», создать особый род научно-художественного произведения, то вся его стилистическая установка явилась бы сплошной ошибкой, и его сказовый комизм звучал бы просто как юродство. Но тогда пришлось бы считать ошибкой и многое другое. Я не стану касаться научной ценности мыслей, высказанных Зощенкой, хотя мне и кажется, что он сильно преувеличивает значение неврастении в деле преждевременной старости, что подбор фактов, установленных не путем специального наблюдения, а взятых из литературно-биографических источников и потому изложенных слишком общо и не всегда достоверно, не вполне доказателен, что интерпретация их иногда произвольна (Пушкин погиб тридцати семи лет не просто оттого, что его убили на дуэли, но потому, что он уже до того шел к нервному и физическому упадку!). Мысль Зощенки, как он высказывает ее в вводных главах и примечаниях, достаточно ясна: постарение зависит в огромной степени от состояния нервной системы, от ее расшатанности,— и человек (Зощенко имеет в виду преимущественно человека умственного труда) соответственным режимом работы и поведения может продлить свою молодость и даже вернуть ее. Ключ от молодости в руках самого человека. Мы в праве были бы ожидать, что встретим эту мысль и в фабульной сердцевине книги, которая должна явиться как бы художественной реализацией замысла. И герой Зощенки, действительно, возвращает себе моло-

дость. Но какой ценой! Выбросив то, что в нем было человеческого, сделавшись эгоистом и скотом. Неврастеник, завидовавший павиану, превращается в павиана. Нужен удар палкой, чтоб привести его в чувство. Человек все-таки не обезьяна, и не так легко забывает, что его ударили, и нет никого, кто протянул бы ему апельсин. И как ни отвратна ударившая рука, мы почти рады, что она вмешалась.

Таким образом, между научной мыслью Зощенки и ее предполагаемой реализацией в повести замечается расхождение. Повесть превращается в иронический комментарий к вводным главам. Автор как бы сам себя персифлирует. Ученый говорит: «Ключ от молодости в твоих руках; спеши им воспользоваться». Писатель отвечает: «Да, ты найдешь молодость, но станешь животным, равнодушным ко всему, кроме себя, и тебя нужно будет крепко ударить по голове, чтобы снова пробудить человеческое». Книга становится двойственной и выворачивается наизнанку. Но двойственность доказывает, что повесть Зощенки вовсе не так проста по установке, что это не научно-художественный жанр, не популяризация научных вопросов в беллетристической форме, а нечто значительно более сложное.

В «Возвращенной молодости» Зощенко нашел более широкую и свободную манеру, которая, сохраняя то, что он уже упрочил за собой в течение своей долгой литературной работы, позволяет ему осмысливать занимающие его общие проблемы так, чтобы не раздроблять их, как это прежде бывало, на осколки мелких рассказов. Вопросы науки и этики переводятся им в план личных раздумий, и эта личная, иногда скрыто-лирическая, иногда житейски-утилитарная окраска, этот налет горячей заинтересованности, пожалуй, самое характерное для новой манеры Зощенки. В «Голубой книге» элементы этой манеры развиты еще дальше, что доказывает ее неслучайность для Зощенки и то, что она никак не может рассматриваться как следствие научно-беллетристической установки. Здесь она окончательно определяется как медитативная форма, приспособленная для раздумывания вслух, для обобщений, для аргументации, и прослоенная чисто-новеллистическими вставками. Она находится где-то посредине между публи-

цистикой и беллетристикой, между трактатом и рассказом, между фельетоном и статьей. И эта ее промежуточность, этот уход в сторону от привычных и тесных форм прозы к более свободным, дающим простор мысли, делает ее интересной и важной для всего нашего литературного развития.

Понятая так, она уже не будет в прежней степени резать глаза несоответствием своего сказового комизма заданию, и комизм этот не покажется нам юродством. Бессмысленный в научно-беллетристическом произведении, он получает известное право на жизнь в пределах системы свободной, смешанной, переходной.

* * *

Можно понять замысел Зощенки. Он хочет, вероятно, переосмыслить все ценности старого мира, чтобы показать их убогость (на это он мастер) и противопоставить их нищету новому миру революции. Но пока что мы читаем у него первую главу этой книги, и она очень грустна.

* * *

Критика издавна окружена предубеждением. Она наносит удары, и она же оказывается всего менее защищенной от них. Удары, нанесенные критикой, забываются. Удары, нанесенные критике, остаются. Из них сильнейший — упрек в паразитарности. Критик ничего не создает. Он возникает на готовом. Не будь литературы, не было бы и критики. Но литература сама — отражение. Значит, критика — отражение отражения, вторая степень абстракции, бледный отсвет реальности, нечто призрачное в своем бытии и полезности. Жизнь может, конечно, обойтись и без литературы; все же она при этом кое-что потеряет. Но исчезни критика, и никто этого не заметит. Какой же смысл в ее тусклом существовании? Она только портит искусство, воздвигая на здании, построенном художником, свои уродливые вторые и третьи этажи.

Легко, конечно, заметить натяжки и неверности в этих утверждениях. Критика не только приходит на готовое,

но сама часто готовит новому место и путь. Лессинг расчистил дорогу Шиллеру и Гете. Шлегели провозгласили романтизм еще до того, как он был создан на практике. Будь критика бесполезной, она давно бы уже исчезла, и т. д. Но я заговорил об этом не с тем, чтобы вступиться за ее честь (труд излишний и бесполезный), а потому, что мне кажется здесь интересным один вопрос: о роли надстраивания в литературе.

Критика не просто отблеск отблеска, но и возврат от отражения к реальности, ибо она проверяет действительностью жизни истинность искусства (или, по крайней мере, должна проверять). Но это правда, что она воздвигает на зданиях художества свои дополнительные этажи. Литературоведение можно свести к стилевому анализу (понимаемому в самом широком смысле), но критику нельзя свести к литературоведению. Она не только изучает, но и строит, не только объясняет, но и переосмысливает. Это уравнивает ее работу с трудом чисто-художественным, как работу творческую. Литература допускает бесконечное надстраивание этажей. Жизнь «вечных» произведений искусства отчасти и заключается в этом беспрерывном надстраивании и переосмысливании. Дон-Кихот Шлегеля, Гейне и Тургенева, быть может, не менее интересен, чем сервантесовский. Они вложили в этот образ то, что, вероятно, и не снилось Сервантесу. И когда мы говорим: Дон-Кихот, мы представляем себе уже не просто безумного рыцаря, свихнувшегося от чтения старинных романов, но именно Дон-Кихота, переосмысленного позднейшей критикой, превратившей его в широкий и глубокомысленный символ. С литературными произведениями происходит то же, что и с мифами, которые, вероятно, первоначально представляли собой нечто очень конкретное, частное, с коротким радиусом смыслового охвата, но были расширены и доведены до степени огромных символов позднейшим литературным истолкованием (разумеется, это стало возможным лишь благодаря тому, что они с самого начала являлись чрезвычайно эластической, способной к смысловому растяжению формой). И гиганты, набиравшиеся новых сил, когда их ноги касались матери-земли (ибо земля была их матерью в реальном, а не в переносном значении, и помогала в борьбе своим сыновьям), становятся

символами крепкой связи с почвой, с родиной, с народом. И Прометей, ослушавшийся приказа богов, превращается в вечного бунтаря, в олицетворение протеста, дерзания, воли к борьбе, в благороднейшего святого революционного календаря. И чудаковатый гидальго Ла Манчи делается носителем великодушного энтузиазма, противопоставленного трезвой обывательской рассчетливости, безрассудным и самоотверженным идеалистом, разбивающимся о глухую действительность, или оторванным от жизни, смешным слепцом, осужденным на бесплодную и трагикомическую борьбу с призраками.

Таким образом, интерпретаторы находятся в таком же отношении к художественному образу, как художники к мифу и друг к другу. И здесь и там замечается та же многоэтажность надстроек. Шлегель исходит от Сервантеса, Гейне — от Шлегеля, Тургенев — от Гейне и Шлегеля. Но и Гете зависит от Эсхила, как Эсхил от мифа, и Дон-Жуан Пушкина должен был пройти через Мольера и Моцарта — Да Понте.

Литература переходит к нам по наследству не просто как сумма вещей, но со всеми наслоениями критической интерпретации, которыми она обросла. В этой совокупности ее подлинное бытие и полная ценность.

Она растет не только вдоль, но и вверх; не только надбавкой, но и надстройкой; не только освоением нового материала, но и переосмыслением старого. Художник и критик принимают в нем участие на равных правах. Переосмысливает ли Шлегель Дон-Кихота или Пушкин Дон-Жуана, они делают одинаковое литературное дело, хотя и разными методами.

* * *

У нас говорят: писатели и критики. Выходит, стало быть, что критик не писатель. Кто же он такой? Третьяков как-то обмолвился: литературный зазывала. Хорошее представление о критике, да и о литературе!

Если б руководствоваться пресловутым «и», то Белинскому было бы отказано в звании писателя, но граф Хвостов, унылый одописец, над которым потешался Пушкин, получил бы его без труда. Многие серьезно думают, что

несколько десятков рифмованных строк или наскоро состряпанная повестушка уже одним своим наличием ставят литератора на несравненно более высокий уровень, чем добросовестное занятие критикой.

Не виновата ли в этом сама критика, упорно не рождающая Белинских? Конечно, «виновата». Но только ли она?

* * *

Знать Виктора Шкловского только по его книгам — значит представлять его себе очень неполно. Есть писатели, которые не укладываются в свои произведения, оставляя за их пределами самое свое характерное. Говорят, таким был Оскар Уайльд. Таковы, вероятно, все парадоксалисты, мастера беседы, люди афоризма, легко думающие и быстро изобретающие. От их мысли исходит интенсивное излучение. То, что у других ушло в книгу, в вещь, в целеустремленную работу, у них рассеивается в пространстве, просачивается непосредственно в быт, насыщает литературную атмосферу. Оттого они сами интереснее своих книг. Они сеют, а выращивают и снимают жатву другие.

При имени Шкловского я представляю себе не его статьи или его рассказы, а представляю его самого, и притом непременно говорящим. Не с эстрады, где он несколько аффектирован и слегка позирует в роли балованного ребенка, а в простом — я бы сказал, простодушном — разговоре на улице или в редакции. Для Виктора Шкловского собеседник почти безразличен. Он относится ко всем с благожелательной симпатией и бессознательным убеждением, что то, что интересует его, не может не интересовать собеседника. Эта наивность ребенка, эгоиста или человека, глубоко увлеченного своей мыслью, трогательна. Ее смысл понимаешь вполне тогда, когда видишь, как задумавшийся Шкловский идет по улице и сам себе счастливо улыбается. Так улыбается человек, всецело захваченный мыслью, работой ума, которая его радует и за которой он сам с любопытством следит: куда она заведет его? Эта способность увлекаться и делает разговорную манеру Шкловского, его беседу-монолог, такой яркой и запоминающейся.

* * *

Я перечитал написанное, и что-то меня коробит. Я понимаю: неловко оттого, что, говоря о реальном человеке, я затрагиваю личное, лежащее как будто за пределами литературы. Но если б я написал такое о Багрицком или Есенине, я бы этой неловкости не ощущал. Значит, дело в том, что они мертвые, а об умершем разрешается писать то, что неудобно писать о живом. Но разве это логично? Живой современник нам интереснее уже чисто практически, и он имеет то преимущество, что может опровергнуть выдуманное о нем. Все же логика есть. Это — ограждение скромности, барьер против рекламы, защита от праздного любопытства. И когда мы внутренне восстаем против ввода всего слишком личного, то в нас подымаются все демоны целомудрия, воспитанные русской литературной традицией, где причудливо сплелись аристократическая неприязнь к вмешательству «толпы» и гордая разночинская застенчивость.

Но так ли это безусловно? Пределы допустимого здесь резко меняются. В эпоху Гейне и Берне, например, они были значительно шире, и тогда не считалось неудобным сообщать о живом писателе такие сведения и подвергать обсуждению такие его особенности, которые с негодованием отвела бы, как интимные и лишние, традиция Михайловского. Она была поколеблена, но не снята символизмом и футуристами, внесшими уже приемы ультрасовременной, американской журналистики — и это было хорошо, что она устояла. Но сейчас обстоятельства изменились. Боязнь непрошенного вмешательства мещанина, страх пред обывательским любопытством, засиживающим, как мухи, все «слишком человеческое», интимное, лично значимое, отвращение к рекламе, словом, то, что так чувствовалось у писателей типа Чехова или Мопассана, не имеет уже прежней силы для художника, ибо в условиях нашей действительности исчезают основания, порождающие эти страхи. Другая среда окружает писателя, а потому иным стал и характер его отношений к ней. Но явление это шире литературы, шире искусства. Меняется весь стиль взаимоотношений личности и среды. Со столбцов газет на нас глядят семьи ударников, знатных людей рес-

публики, героев страны. Они пьют чай, беседуют с товарищами, маленькая девочка играет на фортепьяно. Мы узнаем, как зовут маленькую девочку и где работает ее отец, и какие литературные произведения пользуются в этой семье наибольшим успехом. Факты производственной и политической биографии перемежаются бытовыми и личными. Портрет и очерк воссоздают действительность их жизни в ее подлинных чертах. Герои даны с их настоящими фамилиями и реальными привычками. Что это: журналистская нескромность? Нисколько. Человек здесь — не объект праздного любопытства, но трудового внимания. Не курьез, а общественная ценность. Но это значит, что сфера общественно-значимого выросла за счет неприкосновенно-интимного, что бытовые и литературные границы личного сдвинуты, и оно вышло за недавние пределы допустимого — в жизнь, в газету, в общественность. Интересным становится не только сделанное, но и то, как делают, не только результат, но и человек. Особенности работы и жизненные навыки — все это попадает в наше поле зрения. Мы присматриваемся друг к другу, чтобы сравнивать, понимать и если надо, учиться.

* * *

Улыбка, а не гримаса натуги идет к мыслящему человеку. Тимирязев возмущался родэновским «Мыслителем» из-за того ужасного напряжения, которое выражено в его лице, в его позе. Он ему казался полуидиотом, которому с трудом дается самый процесс думания. Он не понимал Родэна, но он хорошо знал, что такое труд ученого и как он происходит. Творческая работа связана с радостью, и самую грустную повесть можно написать лишь в состоянии повышенного самочувствия. Когда Короленко плачет над своим героем, то это слезы особого рода. Впрочем, было бы лучше, если б он не плакал. Но «муки творчества»? Они лишь наполовину страдания.

* * *

Искусство нельзя представлять себе в виде ряда замкнутых стилей, которые, как четки, надеты на нить хронологической последовательности. Искусство — процесс, где

нарождаются новые формы и гибнут старые. Между стилями часто образуются переходные формы, так что не всегда бывает возможным точно указать, где кончился один стиль и начался другой. Всякий стиль открыт для влияний — прошлого или со стороны — и сам раскрывается в будущее.

* * *

Проза Виктора Шкловского построена по способу сцепления ассоциаций, причем между последними допускаются большие разрывы. Так сделаны не только его рассказы или «Письма не о любви», но и критические статьи и даже исследовательские работы. Замена четкой логически-конструктивной связи ассоциативными наплывами — общий принцип его прозы, и пародисты (Архангельский, Мих. Пустынин) его хорошо уловили. Разницы в жанрах у Шкловского нет. Он обо всем пишет одинаково. Его статьи отличаются от рассказов предметом, но не способом изложения. Правда, здесь еще нет ничего исключительного. Такую одинаковость письма мы найдем у очень многих писателей: у Герцена, у Глеба Успенского, у Гейне, и она не является ни достоинством, ни недостатком, а только частным свойством так называемой «субъективной» прозы в противоположность объективной, дорожащей жанровыми различиями. Недаром же Виктор Шкловский подчеркивает свое родство со Стерном.

Строя по ассоциациям, он делает в прозе нечто аналогичное тому, что сделал Пастернак в стихах. Он и в данном случае типичнее, чем кажется. «Наплывная» манера одно время было сильно распространилась: и у нас, и на Западе. Мы ее найдем, например, у Жироду. У Шкловского она только выражена резче и последовательнее. Но это неудивительно, что именно в стихах она сумела осуществиться с наибольшей полнотой. Она в них более оправдана. Можно еще построить по чисто-эмоциональному, алогическому принципу стихотворение, но принцип этот становится в противоречие с заданиями аналитической статьи. Правда, опускает звенья при доказательстве и математик, но он опускает лишь то, что предполагается известным. Он руководствуется целесообразностью, экономией. Шкловский же руководствуется вкусом, прихотью.

Пропуск у математика мотивирован логически. У Шкловского — эмоционально. Поэтому у первого отчетливость мысли не страдет. Она растет вверх одним стволом. У второго ее единство раздроблено. Она расползается в стороны десятками побегов.

Манера Шкловского подчиняет мысль способу выражения. Оттенок здесь важнее, чем тон, острота — чем существенность. Шкловский может быть и ищет истину и порой даже изобретателен в ее уловлении. Но надо, чтоб истина была пикантной, иначе он ее не заметит.

* * *

Можно искать истину и можно искать красивую истину. Для одних мысль — орудие познания. Для других — занятная игра, гимнастика мозга, утонченное удовольствие. Это интеллектуальное эстетство особенно развито во Франции. Ему уплатил дань и Анатоль Франс. Когда оно переходит в область критики, то выражается в парадоксализме, либо в искренней готовности писать за и против с одинаковым жаром, лишь бы найти в каждом случае эффектную и острую аргументацию.

Пушкин говорит: «Тьмы низких истин мне дороже нас возвышающий обман». И словно бы на эти слова возражает Гете: Истину я всегда предпочту обману, она сама исцеляет те раны, которые наносит. В этом весь Гете со своим «heiligen Ernst», священной серьезностью.

* * *

Вся гениальность Маркса проступает в его словах о том, что трудность не столько в установлении зависимости искусства от общественных форм развития, сколько в понимании того обстоятельства, что некоторые виды его (например, греческий эпос) продолжают нас художественно впечатлять, хотя условия, породившие их, давно исчезли. Рядом с этим глубоким замечанием кажутся поверхностными даже блестящие страницы Плеханова. Действительно, ответить на вопрос, поставленный Марксом, значит разрешить основную проблему эстетики.

* * *

Критика не покрывается литературоведением, потому что ее задачи шире: она не только исследует, но и сама активно участвует в построении искусства, выдвигая определенные общественные требования и связанные с ними стилевые установки. Об интерпретации, о посредничестве между произведением искусства и читателем я не говорю: оно составляет обязанность обеих сторон. Таким образом, критика отличается от литературоведения не тем, что она не наука, а тем, что ее функции разнообразнее: она и изучает и созидает. Вернее, должна изучать и созидать. На деле она часто не делает ни того, ни другого. Зато она и платится равнодушием читателя.

Но в действительности, критика и литературоведение, между которыми столько общего, составляют у нас два разных, почти не сообщающихся между собой этажа. Критик и литературовед очень редко совмещаются в одном лице. Это положение ненормально и противоречит исторической практике, по крайней мере в ее лучших образцах. Надо ли доказывать, как много мы бы выиграли от его устранения? Если б наши критики занимались и литературоведением, а литературоведы текущей критикой, то история литературы потеряла бы свою академическую бесхарактерность, а критика приобрела бы больше основательности.

* * *

То, что критики пишут у нас, в большинстве случаев вяло и скучно, то, что они «плохие литераторы»,— общепризнано. Но редко кто хочет видеть здесь вопрос принципа. Да, услышите вы, пишут плохо: святая истина, общее место. Только о чем же тут говорить? Конечно, критик должен быть остер и талантлив. Но это вопрос не принципа, а дарования.

Вернее было бы: качества. Но вопросы качества у нас давно уже стали принципиальными. А что до общих мест, то пока они не воплотились в жизнь, они еще не являются общими местами. Что может быть бесспорнее, чем необходимость общей грамотности? Однако каким оригинальным

оказалось это бесспорное положение, когда его начали проводить на практике, и сколько пришлось разъяснять его прежде, чем оно было реализовано.

Говорят: это проблема стилистики. Нет! проблема культуры. Нельзя думать, будто дело только в том, что мысли, правильные сами по себе, высказываются суконным языком, а это прискорбно, но не существенно и т. д. Тот, кто пишет плохо, не может быть прав. Дурно выраженная мысль — мысль неполная, ущербная, лишенная своей действенности. Недавно Валентин Катаев напомнил слова Льва Толстого о красоте формы, которая то же, что ясность изложения. Толстой здесь сходится с Флобером, для которого дурная фраза означала плохо продуманную мысль. Можно сказать с известным правом, что научиться хорошо писать — значит научиться точно мыслить.

Заменять ясность изложения и богатство мыслей фразеологической кудреватостью, гримом красивости бесполезно. В результате все равно получится не больше, чем литература второго сорта. Но все-таки можно понять критиков, которые поступают так. Они хотят по-своему уйти от суконного шаблона. Они хотят, чтоб их читали не одни только редакторы журналов, где они печатаются. Они делают то, что в их силах. Но на игрушечной лошади нельзя принять участие в схватке. Они и устраивают домашние состязания, где все обходится очень чинно, жантильно и благопристойно.

Но хотя о критике нашей можно по справедливости наговорить много нелестного, все же становится как-то неприятно, а порой даже неловко, когда читаешь то, что о ней пишут ее «объекты». Прежде всего, в их словах слишком много личной горечи или — что хуже — просто неудовольствия, задетой амбиции. Редко какой писатель говорит о критике в целом, независимо от того, что она сказала лично о нем, — и в этом неумении думать о ней, отвлекаясь от своих обид, сказываются неистребимые остатки взгляда на критика, как на зазывалу, как на человека, дело которого хвалить и рекламировать литературный товар. Во-вторых, неприятно потому, что, принимаясь за критику, наши художники пишут нисколько не лучше осмеиваемых ими профессионалов «зазывального» цеха. Это либо то же казенное сукно, либо претенциозное и замысловатое рукоде-

ние, стилизуемое под импортную марку. Я помню статью Славина, изложенную в полубеллетристической форме. Она была написана так, словно ее перевели с французского языка.

В таких случаях отговариваются: не наша специальность. Отговорка плохая: художник может быть неудачным критиком, но обязан оставаться квалифицированным литератором. И затем: почему непременно не наша? Были же критиками Пушкин, Гейне, Гете, Тургенев, Гончаров, Брюсов, Блок.

Как, впрочем, и наоборот. Лессинг или Сент-Бэв были не только критиками.

* * *

Отсюда вопрос: об универсальном типе писателя. Долгое время такой тип едва ли не господствовал. Пушкин писал лирические стихи, поэмы, трагедии, романы, рассказы, критические статьи, исторические исследования. Творчество Гете имело еще более широкий диапазон. Немецкие и французские романтики пробовали себя во всевозможных родах. Теперь этот тип писателя, который был одновременно поэтом, драматургом, новеллистом и критиком, встречается разве как исключение. Литераторы специализировались, как терапевты в больших городах (по легким, по желудку, по сердцу). Есть такие, что пишут только очерки или только романы из эпохи Алексея Михайловича. Другие ушли в сень деревенского быта. Третьи облюбовали южный берег Крыма. Не только поэзия и проза отделены резкой чертой, но и новеллист перестает понимать романиста, автор лирических стихов — труженика эпоса, а драматурги выделились в особую корпорацию, сохранившую с остальной литературой лишь слабую, опосредствованную связь (так что существуют даже полпреды драматургии при дружественной державе художественной литературы).

Имеет ли эта узкая специализация, идущая еще от предреволюционной эпохи, какой-нибудь смысл и оправдание сейчас? Она порождена традицией, недостаточной культурностью и, откровенно говоря, ленью. Можно было бы думать, что она начинает уже понемногу ликвидироваться. Так, беллетристы принимаются за пьесы и сценарии. Но

это большей частью лишь переделки собственных романов, и возникают они преимущественно по причинам внелитературного порядка.

И все-таки этому универсальному писательскому типу у нас суждено будущее. Преодоление специализации будет осуществляться как тем, что художник слова станет пробовать себя в различнейших областях своего искусства, так и тем, что особенности различных жанров начнут сливаться между собой, образуя новые синтетические формы. Зачатки этого мы имеем в таких промежуточных видах, как записные книжки, дневники, отчасти очерк.

* * *

Вероятно, самый способный писатель у нас Валентин Катаев. Ему удалось то, что как будто превышает человеческие возможности. Он написал большой производственный роман почти без материала — и роман этот читается с увлечением. И, читая его, думаешь: какой же должен быть огромный талант у автора, если он может заменить и знание предмета и знакомство с людьми!

Многое в Катаеве становится понятным, когда прочитаешь его пьесы. Это — чистое умение, почти без примеси реальности. Это — формула смеха, не овеществленная и тем не менее действенная. Это — алгебра комизма, где на место буквенных величин еще не подставлены арифметические значения. Правду говоря, она несколько устарела и отзывает французским учебником. Но все выполнено с таким блеском, что начинаешь невольно верить, будто за видимостью и впрямь что-то скрывается, хотя не скрывается ровно ничего и формула остается бессодержательной и полой.

ПУТЕШЕСТВИЕ В МОРДЕГУНДИЮ

О ДМ. ЛАВРУХИНЕ

Писателю приелся обычный строй связного повествования. Или, может быть, он заметил, что деталь, вырванная из контекста и ставшая самостоятельной, делается ярче, вспыхивает каким-то неожиданным светом, звучит более громко, чем звучала бы в качестве подчиненной детали. И вот он использовал подмеченный им эффект распада на атомы. Не связь, не целое, но отдельные элементы — слово, жест, интонация, в их жизненной полноте и самоцветности — привлекли его внимание. И он стал собирать их и развешивать на гвоздиках. Он принялся работать методом записной книжки. То, что обычно является для художника полусырьем, заготовками, вспомогательным материалом и что скрыто от читателя, который имеет дело уже с готовым продуктом, здесь выдвинуто вперед, обнажено, превращается в основное содержание.

Мало того: автор не только развешивает на гвоздиках подслушанные им «вкусные» слова и любуется игрой их резких и живых красок, не только производит на глазах у публики свои заготовки и складывает кирпичи строительного материала в кучки, столбики, затейливые фигуры, играет ими, как дети играют кубиками, но, поигравши и полюбовавшись вдосталь, он пробует их использовать по прямому назначению. Он делает самый процесс литературного производства сюжетом своей книги. Наряду с заготовками и вслед за ними он дает уже готовые рассказы, куда составной частью вошли те заметки и наблюдения, которые он только что приводил порознь, вслушиваясь и вглядываясь в многоцветное звонкое живое слово.

Так сделан Лаврухиным его монтаж «По следам героя». Я говорю «монтаж», ибо книга скорее смонтирована, собрана из отдельных, удачно скомбинированных кусочков, чем развернута, как некое единство. Правда, Лаврухин предпринял кое-какие меры для того, чтобы его монтаж приобрел видимость органической целостности, он его объединил началом и концовкой, он дал портрет автора записей, рабкора Лады, и слегка очертил его судьбу. Более того, здесь явно ощущается сквозная тема — делание вещи,— и я даже назвал ее сюжетом книги. Но это не сюжет и не тема, а только принцип, согласно которому ведется монтаж. Если б тема, то заготовки были бы использованы гораздо экономнее. Между тем, они настолько перевешивают готовый продукт, что центр тяжести и внимания, очевидно, перенесен на них. Лаврухин из тех строителей, возможных лишь в искусстве, которых больше интересуют леса, чем дом. Не может также служить достаточной скрепой ни личность Лады, являющегося всего только заместителем автора, ни круговой обруч начала-концовки, так как это лишь внешне сдерживает книгу от распада на части.

«Записки рабкора» имели успех. Успех был оправдан. Книга не походила на другие. В ней были меткие слова и слова живые, сросшиеся с мясом быта. В ней были наблюдения, записанные поперек шаблона. В ней было стремление уйти от литературщины в жизнь. Горизонтов она не открывала, но радовала своей выдвинутостью из ряда, остротой слуха (в меньшей степени — глаза), запечатленной на ее страницах, богатством интонаций, демократизмом языка, плебейской направленностью внимания в сторону завода, фабричной окраины, рабочей заставы. В ней была несомненная свежесть, и самая установка ее — на обнажение литературно-производственного процесса — воспринималась как нечто органическое, как непосредственное выражение практики молодого автора, растущего из рабкоров в писатели и в процессе своего роста ярко ощутившего специфику художественной работы.

Но в этом успехе были опасные признаки. Детали, игравшие всеми красками в качестве разрозненных заметок из записной книжки, теряли свою игру и свой блеск вставленные в связное повествование. Вся эта многоцветная

масса словесных заготовок, переливавшаяся живыми интонациями, колоритная и звучная, давала в результате довольно ординарные рассказы, бытовые картинки, зарисовки очеркового типа, иногда привлекательные по тону и письму, но редко врезывавшиеся в память, лишенные резкой характерности и своеобразия. Напечатанные отдельно, сами по себе, без «вкусного» сопровождения черновых записей, они бы, вероятно, прошли незамеченными. Успех был вызван именно разрозненностью заметок, оригинальностью монтажа, выделявшей наблюдательность автора, его умение слышать и видеть, оставляя в тени недостаточно развитую способность к конструкции, к широко проведенной мысли, к крупному обобщению. Книга показала его ресурсы, его несомненную, хотя и очень односторонне культивируемую одаренность, но она в достаточной степени приоткрыла покров и над угрожающими ему опасностям. Лада много работал над собой и начал понимать, что такое кривизна искусства (другим это понимание так и не дается, и они завершают свой путь убежденные, будто искусство — прямая линия), но Лада еще не прошел курс ученичества, не научился как следует владеть большой и связной формой. В его вещи странная смесь прилежной неумелости с преждевременной изысканностью. Книга родилась счастливо; она выгодно сложена, ее изъяны затенены, и в глаза бросается то, что в ней имеется оригинального. Но можно было уже сразу разглядеть неповторимость ее успеха. Это не дневник, не свободная, непринужденная форма самовысказывания и даже не записная книжка в ее подлинном виде. Это стилизация рабочей тетради писателя, с ее черновиками, замыслами, вариантами. Но нельзя бесконечно издавать черновые тетради. Такой «прием» действителен только один раз. Форма рассказа, повести, очерка, дневника допускает неограниченную возможность ее использования, так как она гибка, подвижна, изменчива. Но форма, избранная Лаврухиным, при всем своем видимом разнообразии, бедна и однотонна. Она не поддается моделировке. В сущности, содержание ее одно — как я работаю? — и каждый писатель может об этом написать только однажды. «По следам героя» заинтересовало нас ярким ощущением бытовой речи и бытового жеста, отличающего Лаврухина, и

тем, что в основе книги — реальная история развития, если угодно, учебы молодого автора из рабочей среды, идущего в литературу своим путем, раздумывая и выбирая направления. Но если бы писатель захотел опять повторить свой прием и продемонстрировать нам свои черновые записи, мы бы ему заявили: хорошо, мы знаем, как ты работаешь, и знаем даже с избытком, но мы хотели бы, чтоб ты показал нам свое умение на деле. Нельзя процесс литературного труда превращать в основное содержание литературы. Это все равно, как если бы повар показывал только устройство кухни и приемы, при помощи которых он готовит те или иные блюда, но ни разу не угостил бы нас обедом.

Разумеется, об учебе можно здесь говорить лишь условно. Литература не знает техники в том смысле, как она существует в ремесле, в индустрии, в спорте. Вы научитесь плавать или грести, если усвоите такие-то и такие-то приемы, и вы будете плавать или грести тем лучше, чем полнее и совершеннее они усвоены. Техника приема выделена тут так отчетливо, что вы проделываете необходимые движения даже вне требуемой обстановки: вы гребете, и вы плаваете посуху. В искусстве можно великолепно усвоить те или иные приемы и все-таки не стать пловцом. Это потому, что значение «шаблона» для искусства не-искусства неодинаково. «Шаблон», то есть обучение определенным правилам и навыкам,— великая сила, без которой была бы немыслима всякая практическая деятельность. Все, что изобретается, изобретается для того, чтобы многократно воплотиться в жизни. Можно быть превосходным ремесленником или превосходным спортсменом, ничего не прибавив к усвоенному. Творческая выдумка здесь не обязательна, а только желательна. Творческая выдумка в искусстве — необходимое условие. Как бы ни расценивать искусство, по природе своей — это непрерывное изобретение. Конечно, и в нем существует шаблон, ибо существует подражание. Но с одной основательной разницей: там, где кончается обучение ремеслу, воспитание художника только начинается. Художником становятся тогда, когда перестают подражать. Обучиться ремеслу значит усвоить те правила и приемы, которые созданы на сегодняшний день. Обучиться искусству значит ознако-

миться с тем, что создано до тебя, для того, чтобы сделать иначе, по-своему, по-новому.

Правда, можно тут усмотреть видимое противоречие между определением и фактами: искусство не терпит шаблона, и шаблонное искусство преобладает. Но шаблонное искусство — аномалия, уродство, так и воспринимаемое мало-мальски развитым потребителем (чего нельзя сказать о ремесле), и уродство, которое возникает лишь в силу особых условий, вырабатывающих большие массы неприхотливого и обезличенного читателя, зрителя, слушателя, ищущего чтива и нехитрого развлечения, как это имеет место на капиталистическом Западе, или образуется оттого, что сам художник не обладает еще достаточной культурой и только проходит приготовительный класс искусства, как это бывает нередко у нас. Но и самое понятие шаблона в искусстве несколько иное, чем в не-искусстве. Любая пара ботинок определенного фасона повторяет до мелочей другую. Можно быть сапожником, работая всю жизнь два-три фасона. Это не бог весть какая квалификация, но это мыслимо. В искусстве же буквальное копирование немыслимо. Предел того, что можно здесь делать, не разрушая нацело особенность искусства, дает халтура. Самый беззастенчивый халтурщик, заимствуя чужие, стандартизованные положения, или варьируя раз навсегда придуманные собственные, вынужден все-таки каждый раз их как-то разнообразить, измышляя новые фабульные отличия, иную обстановку, других героев.

Превращение в художника происходит не тогда, когда писатель выучивается сложившимся до него навыкам, а когда он сам начинает воспитывать в себе навыки, по собственному выбору. Писатель и вообще-то больше воспитывается, чем обучается, то есть навыки, вырабатываемые им у себя, связаны с его общими идейно-стилевыми устремлениями, с тем типом художника, который ему представляется наиболее желательным и который он хотел бы реализовать в своем творчестве и т. д. Это скорее выработка определенного характера, чем определенной техники. При современной склонности литераторов к показу опытов и набросков, к демонстрированию своей лаборатории (или кухни), к публичной возне с аппаратурой своего литературного хозяйства, может создаться впечатле-

ние, будто главное для писателя — это тренировка в технике, вроде той, какую мы встречаем у пианистов, гребцов, боксеров. И действительно, разве черновые записи лаврухинской книги не то же, что гребля или плавание посуху? Но это справедливо только отчасти. Каждая из разрозненных деталей, в силу своей разобщенности, не работает и потому кажется «опытной», лабораторной, тренировочной. Но она не работает только относительно неизвестного целого, из которого она как будто вырвана. В книге же эта совокупность записей обладает очень определенной функцией и целью. Любая заготовка в отдельности лабораторна и лишена смысловых связей. Но с у м м а заготовок имеет уже свой литературный смысл в самой себе. Больше того, обращение Лаврухина к черновикам и заготовкам, к показу писательской кухни не есть нечто первичное, а является следствием определенной установки. Это не плавание посуху, а всамделишное плавание. То обстоятельство, что Лаврухин экспериментирует в своей черновой работе, производя упор на деталь, на реплику, на «вкусное» слово, могло бы еще ничего не доказывать. Но то, что он из своих черновых и разрозненных записей экспериментального порядка делает книгу и выпускает ее в свет, доказывает, что он не просто тренируется в мастерстве, но осуществляет какие-то литературные принципы. Пред нами не столько процесс учебы, сколько обыгрывание этого процесса. Не потому у Лаврухина разрозненные записи, что он демонстрирует свою черновую работу у письменного стола, но он ее демонстрирует потому, что ему нужна и нравится разрозненность записей. Нетрудно вывести и происхождение такой установки. Любовь к «простонародному», колоритному, бытовому слову, о котором Ал. Н. Толстой сказал бы, что в нем сильно выражен жест, идет здесь от Лескова. Как и Лесков, старательно коллекционировавший свои «мелкоскопы», «нимфозории» и «Кисельвроде», Лаврухин собирает языковые курьезы, типические искажения слов, экзотику бытовой речи: «Т р е п л и к и подает», «Венерия, Марсий, О р и-О н», «гражд а м о ч к а», «ф и л а р м о н ь к-а» (о женщине), «он загадал моей к а р м е л и н е такой к р о н ц и р и р к у л ь», «ее бабки у б а б и л и», «Ах, вы, а р а в и я... где вас таких н а а р а в и л и», «Ну,

что сегодня в газетах? — Сплошной потолкуй», «А вот тот, что читает в книжке,— вот тот Тоткин», «обложил самыми предпоследними словами». У Лаврухина здесь широкий диапазон: от чистых раритетов, вроде «граждамочки» и «кронциркуля», до комических, но характерных словообразований. Его привлекает необычное звучание, словесная заумь. Мы у него найдем такие записи: «Цынцы-брынцы», «заплетык языкается», «лободыры». Тяга к зауми говорит уже о влиянии футуризма. Отсюда же, от футуристов и связанных с ними течений, от распада литературной формы на элементы, который мы встречаем в стихах у Хлебникова или Крученых, в прозе — у Виктора Шкловского, и другая характерная черта установки Лаврухина: разрозненность записей, разорванность композиции, монтаж вместо внутреннего единства. Самый показ писательской кухни, превращение процесса художественной работы в литературную тему есть особенность, общая для целой школы, и Лаврухин шел только по ее следам. Естественно, что искусство, растущее на распаде форм, обращается к таким жанрам, которые дают возможность «играть» возникшими из распада изолированными элементами, не требуют целостного замысла и связи и самую несвязность, пропуск смысловых звеньев и ассоциаций делают эстетическим фактором. Литература делания вещи, стилизованная записная книжка, удовлетворяет всем этим условиям в максимальной степени. Своеобразие книги Лаврухина в том, что она не просто игра, но игра, имеющая своим основанием реальный процесс. Автор обыгрывает еще не остывший, лично окрашенный, фактический материал. Тут соединился литературный изыск со стремлением молодого писателя рассказать, как он рос и становился писателем. В этой двойственности — сила и слабость лаврухинской книги. То, что она непосредственно вытекает из жизненного опыта, то, что и самый процесс литературной учебы здесь не чистая фикция, употребленная как прием, но некая, пусть и стилизованная, реальность, придает ей свежесть и убедительность. В ней течет подлинная, молодая кровь. При всех стилизаторских ухищрениях тут много непосредственного, даже наивного, и эта хорошая наивность заставляет прощать иной изыск, явно напущенный на себя

автором для красоты и литературной представительности. Обобщения Лаврухина, разрозненные и сжатые до объема афоризма, редко бывают глубоки или даже очень содержательны, но в них бытовая меткость, резкий образный излом. Когда он записывает: «В чужую жизнь как в огород залез, нашкодил и драла», или: «Докурил девчонку и бросил», или: «Радость без гривы», или: «Служил царю, а пенсию получает от собеса», то эти сентенции и замечания не открывают нам чего-либо нового, но преподносят уже известное в каком-то своеобразном ракурсе, в неожиданном образосочетании, за которым сразу встает породившая его бытовая среда. Но установка Лаврухина — на фрагмент, на ярко-окрашенное разговорное слово, на «вкусную» реплику — заставляет его пользоваться ограниченным набором изобразительных средств, не пригодным ни для развития целостного сюжета, ни для построения типа, ни для психологического анализа. И когда он переходит к связной форме, эти недостатки сказываются особенно сильно. Его повести обречены на то, чтобы оставаться сцеплением бытовых картинок. Это естественная неудача, постигающая писателя, чье внимание отдано почти целиком самоцветной детали, диалогу, житейскому афоризму. Его деталь, вставленная в рассказ, оказывается странно плоскостной, лишенной глубины и фона, в то время как, изолированная, она нам представлялась гораздо более обобщающей и значительной. Она теряет больше, чем должна терять частность, переставшая быть независимой. Это потому, что Лаврухин подбирает детали, как коллекционер редкие вещи. У целеустремленного художника подробность вырастает из текста, она узел смысла и обобщения, и потому она много весит и много значит. У Лаврухина она подгоняется к тексту, он вынимает ее из своего большого вещевого мешка, куда он жадно запихивал все яркое и цветное, что находил по дороге. Он примеряет одну, другую, третью, пробуя, какая больше подойдет. Его подробность в лучшем случае удачно вмонтирована, но она сохраняет черты своего стороннего происхождения. Его рассказы — мозаика подробностей, которая вот-вот распадается на свои составные части. И начинает казаться, будто автор не без удовольствия встретит это распадение, которое бы позволило цветным его

камушкам снова вернуться в его мешок коллекционера. Это — гурманство детали, когда уже боишься пустить ее в ход, ибо она мила сама по себе, ничем не связанная, безработная. Это — обращенность художественного процесса, когда средство делается целью, исходное становится результатом. Мастерам распадающейся формы такая перверзность не очень мешала, ибо они по существу беспредметники. Но Лаврухин — писатель рабочей заставы, растущий на ее быте и слове и открыто желающий показать, чем она живет и дышит («там — фантазия его; там — дело его»), а писателя рабочей заставы эта установка вяжет по рукам и ногам.

Двойственность «По следам героя» скрадывала такую несовместимость средств и целей. Реальное ученичество заслоняло стилизацию ученичества. Книгу можно было понять в прямом смысле: как записки рабкора. Лада готовился вступить в литературный цех. Подготовка была так интересна, что стоила вещи, написанной по всем правилам. Но успех ее был условным: он оправдывался или не оправдывался последующей книгой. Вчитываясь в книгу, мы видели в ней не только влияние Лескова и Шкловского, но и Чехова с его записными книжками. Об этом отчетливо говорили такие заметки: «Когда он стрижет ногти, то у него начинают болеть зубы. Бросает. Поэтому и ходит с такими огромными в жолудь ногтями». Или: «Отец и дочь Глории Риенци-Бугунцер». Это детали характерологического порядка, и они как будто давали право думать, что, наряду с господствующей установкой на цветное слово — бытовой афоризм, установкой, по существу фрагментарной и орнаментальной, у Лаврухина есть стремление к прямой изобразительности, к созданию типов, к непосредственному (а не через разговорную интонацию) показу социальной среды. Но всматриваясь в них, мы убеждаемся, что на деле это подробности мнимые, что это всего только курьезы, в которых за характерологической видимостью не скрыто никакого содержания. Из комической зависимости между стрижкой ногтей и зубной болью ровно ничего не следует. Это смешно, потому что странно, а не потому, что метко. В упрек Лаврухину, впрочем, можно поставить не странность и не курьезную форму наблюдений. У Чехова тоже смешные фамилии и до-

статочно курьезные заметки. Когда мы встречаем в его набросках запись: «Граф, я уезжаю в Мордегундию», то она на первый взгляд кажется нам бессмысленной. Но комические фамилии Чехова работают, комические же фамилии Лаврухина плавают в его книге без употребления, как мухи в молоке. Он ими не воспользовался и не воспользуется, ибо они — вне его установки, где отсутствует бытовой комизм, поскольку он не совпадает с комизмом слова, словесного жеста. Когда чеховская деталь бывает курьезна, то за ее курьезностью скрыто обобщение. Это косо, это причудливо срезанная закономерность. Это — деталь заполненная и весомая. В лаврухинских же курьезах, кроме формы, ничего нет. Они полы, они выдолблены и потому неспособны к настоящей жизни. Их безработность обязательна и вынуждена. Это имитация Чехова, но внешняя, но безжизненная, но сделанная автором, чьи вкусы, установки, намерения резко расходятся с чеховскими.

«Граф, я уезжаю в Мордегундию». Нету такой страны, и она образована «низкопробным и высокопарным» соединением поэтической Бургундии с прозаической мордой. И, наверное, это должна была быть реплика, которую незадачливый графоман из спившихся телеграфистов, специализировавшийся на повестях о великосветской жизни, вложил в уста своего высокопоставленного героя. Нету такой страны. И все же она реально существует для писателя. Это страна раритетов и курьезов, это блаженный остров коллекционеров слова и комических бытовых аномалий. В ней подолгу гащивал Лесков, в нее заглянул, чтобы быстро покинуть ее, Чехов, и не так давно туда торжественно прибыл Второй МХАТ на изукрашенном корабле «Блохи». В эту ироническую и опасную землю направился и Лаврухин. Он отчалил весело, с прибаутками и присловьями. Его не слишком устойчивое суденышко, составленное, как иное московское такси, из разнороднейших частей, было пестро и нарядно. На носу развевался флаг, а на флаге было написано: «Граф, я уезжаю в Мордегундию!»

Он отплыл, и оставалось только догадываться, поехал ли он туда затем, чтобы взять нужный груз и вернуться обратно, или он надолго, навсегда поселится в стране, ко-

торая сумела пленить не его первого. Что победит в Лаврухине: писатель с ленинградской окраины, которому быт рабочей заставы кровно знаком, рабкор с острым слухом и свежим восприятием действительности, или литератор, поддавшийся преждевременному изыску, кокетничающий распадом формы, коллекционер повседневной экзотики, спешащий усвоить дурные навыки «старших»? «По следам героя» давало достаточно данных для обоих предположений. Правда, мы инстинктивно, не отдавая себе отчета, принимали первый исход, и поэтому книга обычно нравилась. Мы склонны были читать ее как реальную историю литературного ученичества. Она и была ею, но не только ею. Лаврухин не просто показывал, как он наблюдает, работает, учится. Он еще и любовался всем этим. Конечно, и Чехов вел записные книжки. Но он не издавал их. А это большая разница. Игра в черновики — опасная игра, и Лаврухин отдавался ей с увлечением. Это значило, что возможен и другой исход. Не только писательский путь Лаврухина, но и ценность его первой книги определялись тем, какой будет его вторая книга.

И вот она вышла. На сей раз это небольшой, изящно изданный томик с несколько неожиданным названием «Невская повесть». Неожиданным вдвойне: во-первых, повесть, то есть нечто цельное, сюжетное, единое,— и после разорванности «По следам героя» это хорошо. Во-вторых, «Невская повесть»,— тут чувствуется привкус стилизации, специфически петербургской, сугубо литературной, выросшей на «Медном всаднике», Достоевском, Андрее Белом и подчеркнутой обложкой, где легкий силуэт адмиралтейства подымает свою пресловутую иглу. Поворот к стилизации такого рода был бы у Лаврухина непонятен и вряд ли говорил бы в его пользу. На деле книга обманывает и хорошие и дурные ожидания: это не повесть, и она не входит в литературную традицию, на которую намекает ее заглавие. Уже в предисловии — странно-изломанном и велеречивом — автор устанавливает связь со своей первой книгой, и мы скоро опять встречаем Ладу с его «вихром и записной книжкой». Не только в смысле творческой преемственности, но и реально «По следам героя» оказывается вступлением ко второй книге Лаврухина.

Нельзя отрицать, что за время, отделяющее «Невскую

повесть» от «Записок рабкора» Лаврухин стал опытнее, литературнее, изощреннее. Там, где он раньше клал густым слоем краску, он довольствуется сейчас полутоном, намеком. Его рисунок легче и лишен прежней ученической старательности. Он приобрел большую свободу и уверенность. Но это только изменение степени (мастерства), а не манеры или установки. С внешней стороны эти две книги очень отличаются друг от друга. «По следам героя» — монтаж из черновых набросков, записей, повестей и рассказов. «Повесть» — связна, образует какое-то целое, следы чернового экспериментирования в ней как будто начисто стерты. Но это кажущаяся разница. На деле в «Повести» присутствуют все характерные черты «Героя», только в слегка замаскированном полускрытом виде.

Если изложить ее фабулу, то она окажется до крайности несложной. Лада, вернувшийся с гражданской войны, получает по ордеру комнату, знакомится с девушкой и успевает ей понравиться. Действие укладывается в два ленивых дня, слишком для него просторных. Для того, чтобы их заполнить, Лада вынужден много бродить по городу, вспоминать и прислушиваться. Конечно, дело не в сроке: Достоевский умел и в одни сутки уложить огромную сложность и богатство событий. С другой стороны, отсутствие внешней фабулы может быть компенсировано напряженностью внутренней жизни. Но у Лаврухина это не так. «Сюжет» его книги служит скорее для механического сцепления отдельных частей. Ибо «Невская повесть» в действительности такой же монтаж, как и «По следам героя». Лада много бродит, вспоминает и прислушивается затем, чтобы позволить автору ввести записи «вкусных» диалогов, лирические раздумья, городской пейзаж и вставные новеллы. Поэтому каждый шаг Лады по ленинградской мостовой так отяжелен, так длителен, как это бывает во сне или в кино при замедленной съемке. Это не детальность письма современных западных писателей, не школа Пруста или Джойса (при народнических тенденциях своего стиля Лаврухин совершенно чист от западных влияний). Там заторможенность темпов — результат непомерно разросшегося, дошедшего до микроскопии психологического анализа. Лаврухин же, весь обращенный к жесту и произносимому слову, чуждается пси-

хологии. Лада все время гуляет, и гуляет вразвалку, потому что ему нечего делать в повести. Если б Лада ходил быстрее, то не было бы и книги. Она возникает там, где замедляются шаги лаврухинского героя, где он перестает быть героем и становится записной книжкой, словом, там, где он заменяет автора.

Таким образом, в «Невской повести» имеются все элементы первой лаврухинской книги. Заготовкам и черновым записям «По следам героя» соответствует тут монтаж из разговорных отрывков, присловий, афоризмов, рифмованных прибауток. Сделан он довольно бессвязно, без видимой заботы о сочетании кусочков в какое-нибудь прочное конструктивное или смысловое целое, и поэтому самоцельный, заготовочный, коллекционерский характер их выступает с достаточной отчетливостью. В первой книге Лаврухину не приходилось заботиться каждый раз о мотивировке их ввода: она была дана уже в откровенно-двойной структуре целого (материалы к вещи и готовая вещь). Здесь он вынужден маскировать черновую самоцельность записей и чем-нибудь объяснять очередной их наплыв. Прогулки и воспоминания Лады дают для этого множество удобных поводов. То это прощание боевых товарищей, разъезжающихся по домам (и тогда цветастая мозаика энергичных и красочных реплик напоминает Артема Веселого). То это разговоры в очередях, возле которых вертится лаврухинский герой, жадный до живого слова. То это беседы рабочих в директорском кабинете, где среди ожидающих сам Лада. Это именно наплывы. Диалог наплывает на повествование, которое еще недолгое время просвечивает сквозь него, реплика наплывает на реплику. Иногда это происходит и немотивированно, ибо главное для автора — яркость словесных красок, их столкновение, их игра. Нередко целые страницы подряд заняты такой мозаикой из цветных кусочков. Предлогом служат не только подслушанные беседы, но и размышления самого Лады. Они происходят в тех же диалогических формах и выражены тем же бытовым и расцвеченным языком, богатым интонациями и порой слегка песенным, каким написаны разговоры в очередях или прощание красноармейцев. И если поставить рядом отдельные цветные кусочки, разнородные по своей функции в книге, то мы попадем в

тупик, не зная, откуда они взяты: автор ли это рассказывает от себя, или вслух рассуждает Лада, или обменивается репликами многоголосая и невидимая (а только слышимая) лаврухинская толпа? (Впрочем, и в повести это не всегда отличимо.) Действительно, кому принадлежат следующие выражения: «Хоть клади башку в ладони, да сплющи — не кружись, забубенная», «будто отцедила она улыбочку в рюмку», «мы ведь тоже не кельники-отшельники», «Пугливый делаш, редикюль с кокаином, кошель с размарином, да торг-переторжка», «вышибательная обхождень», «И ша-ша, замри», «вода, например, никогда не заблудится, она свое море знает», «давай послушаем их, моя подружка, если уже топать нам с тобой след во след, если в самом деле ты уж, девушка, вырдела, да если судебушка не пойдет в обнос сердца», «трясутся в танцах екиш-мокиш», «и вдруг она столько настригла нам улыбочек, полный букет», «все эйкает... все наши тридцать гавриков по трешке насмеяли», «сам набродяжится, вышатается сынок, и сам же придет к матери умыться и головушку причесать»? Первые три вложены в уста Демы Калачева, второстепенного персонажа книги, средние взяты из авторского повествования и из размышлений Лады (тут установить различие почти невозможно: Лада и автор как бы сливаются между собой), последние три представляют отдельные реплики безыменного диалога толпы. Полная тожественность установок, полное совпадение окраски бросается здесь в глаза. Можно почти каждое из этих выражений поменять местом и ролью, не нарушив закономерностей книги. Сентенции Лады с той же степенью обоснованности выскажет женщина из очереди. Эксцентрически-предметная образность подслушанного разговора без труда уложится в авторскую фразу. Язык городской окраины, подкрашенный блатным жаргоном, почти так же част в повествовании, как и в диалоге. В сущности, граница между этими двумя составными частями у Лаврухина условна, так как все повествование — идет ли оно от Лады или от автора — диалогизировано, оразговорено. Вернее, повествования нет: есть подборка сентенций, лирических отступлений, раздумий, интерьеров, пейзажей, в которой теряются разрозненные кадры сюжетной линии.

Кусочки лаврухинской мозаики можно не только поменять местами, но и перенести (такими, как они есть) в черновые записи «По следам героя». Здесь тот же стилевой принцип, что и там, и если порой имеется различие, то только в оттенке. Мозаика образует основную массу «Невской повести» и в эту массу погружены вставные новеллы, анекдоты, эпизоды. Таков рассказ Демы Калачева об обольстительной француженке контрразведчице, или старого матроса о капитане, которого он упустил из-под стражи, комический случай с Ладой, уснувшим в ванне, и др. Это как бы фабульные сгущения бессюжетного материала, составляющего основу книги, т. е. они относятся к последнему так же, как повести в «По следам героя» к предварительным их заготовкам и записям. Полюбовавшись каждым камушком мозаики в отдельности, рассыпав их перед собой в беспорядке, так, чтобы выделялось все своеволие их яркой игры, он потом складывает из них какой-нибудь несложный сюжетный узор. Это обычно небольшие, построенные на парадоксальной ситуации рассказы, центр тяжести которых падает, однако, попрежнему не на происшествие, не на фабулу и, конечно, не на психологическую разработку, а на все то же живое, разговорное, сказовое слово. Не рассказанное, а рассказчик, вернее, его манера говорить,— вот что важно Лаврухину и что он старается прежде всего передать. Сказовый характер вставных новелл в «Невской повести» резче выражен, чем в первой книге, где разговорная стихия втиснута в диалоги, а повествователь безличен (правда, зато диалоги составляют там основной, преобладающий элемент). Изменилась и тематика: «По следам героя» заключало в себе картинки, эскизы, очерки рабочего быта, заводской окраины,— живые и не слишком притязательные. Темой вставных новелл «Невской повести» служит, в большинстве случаев, гражданская война. Бытописательское начало отодвинуто там в сторону, они уже утеряли прежний наивно-иллюстративный смысл. Это никак не картинки, а именно новеллы, где острый излом событий должен обнажить скрытое строение характеров и глубокие пласты человеческих чувств. Здесь существенное различие, и в пользу второй книги, но, как мы увидим дальше, это преимущество нейтрализуется общей уста-

новкой Лаврухина, вернее, не может быть при ней реализовано.

В общем «Невская повесть» сделана по тому же принципу, что и «По следам героя», и в этом ее основной порок. Мы ждали второй книги, которая бы придала смысл первой. Мы ждали книги, которая оправдала бы записную книжку, монтаж из черновых набросков, выпущенный Лаврухиным в качестве литературной заявки. Мы получили тот же монтаж, только слегка беллетризованный. Записная книжка вышла вторым изданием. Обыгрывание процесса литературной работы (эта главная тема «По следам героя») сохранилось и здесь, но оно запрятано внутрь. Попытка снова применить принцип, достаточно исключительный, чтобы не допустить повторения, должна была неизбежно дать осечку. В искусстве вообще нельзя безнаказанно повторять. Здесь господствует тот же закон, что и в истории. Трагедия превращается в фарс. То, что было взято всерьез, получает оттенок невольной самопародии. Оно и не удивительно: как там, так и тут повторяют уже не те классы и не те люди. Это относится и к отдельно взятому художнику. В реку нельзя войти дважды не только потому, что река течет, но и потому, что человек изменяется. В реку искусства художник каждый раз вступает уже не тем, каким он был, и оттого кончается неудачей, диссонансом, фальшью всякая попытка повторить сделанное.

Стал иным и Лада. В первой книге это был живой паренек, любивший поплясать и пошутить, энергичный, деятельный, наблюдательный. Не только обладатель заветной записной книжки, но и участник происходящей вокруг него жизни. Лада «Невской повести» странно выцвел и обескровлен. Он уже почти перестал существовать, как определенный характер. Он уже не пляшет и не шутит. Хуже того, он ничего не делает. Это простой передатчик авторских намерений, несущий в повести утомительную службу связи,— и у бедного связиста работают только ноги, руки не заняты, а голова заполнена беспорядочными обрывками из записной книжки. Лада ассистирует при людях и событиях. Это чистой воды созерцатель, благосклонный, сочувствующий, внимательный, в лучшем случае, болтальщик, «певец в стане воинов», но не воин и не

работник. Он совершенно бездеятелен,— и отсюда бездейственность повести. Характерна сцена в цеху, где обсуждается вопрос о пуске в ход законсервированного завода и где задумавшийся Лада способен произнести лишь бессмысленное «э-э». Так все время и происходит: другие действуют, а Лада говорит «э-э».

Лада стал косноязычен и велеречив. Быть может, подобная комбинация и очаровательна в певце, который бродит с рассеянно-внимательным видом по петербургским площадям, обдумывая, что бы такое занести в тетрадку, и возможно, что Лаврухин придал сознательно эти черты своему герою. Но книга от этого выиграла мало. Вместе с героем стал велеречиво-косноязычен и сам автор. Косноязычие мы пока оставим в стороне. Но велеречивость убивает то, что есть в Лаврухине самого ценного: непосредственность интонаций, подлинность вырванного из жизни слова, яркость бытового жеста. Когда Лаврухин пишет: «Били часы, неотвратимо подымался золотой меч времени», то эта недорогая красивость только противоречит его общей установке на разговорное, не книжное, бытовое слово, но не разрушает ее, ибо здесь намечается демаркационная линия между повествованием (от автора) и сказом (на деле эта линия скоро стирается в пользу сказа). Хуже, когда Лада замечает: «Толкуют цари книжной мысли, будто вселенная — это разросшаяся вверх и вниз мшастая коряга(?), а, значит, и раскиданные там космические тела — грибы, что ли?» Хуже, ибо, во-первых, бессодержательно и ничего такого ученые — виноват, цари книжной мысли,— не говорят, а, во-вторых, велеречие здесь введено в сказ, в бытовую речь, или, по крайней мере, перемешано с нею, пограничная линия уничтожена, и бытовое слово начинает использоваться чисто-декоративно (а не характеристически). И совсем уж плохо, когда мы встречаем такого рода фразы: «Слышишь, что трубокуры воскуряют?» Или: «Вглядись и приникни. Да не только к оной своей мечте досадного возраста: ни маленькая, ни большая, ни копота (!), ни мотора (!), а семнадцать лет». Или: «А если рояль у коммуниста, разве предосудительно, хотя бы и реквизной? Скажем, он сел и запускал пальцы в карьер и врассыпную. И

гром звенел, и хохотала молния. А ночь скрипела по стеклу дождем». Плохо, потому что велеречие здесь окончательно овладело бытовым словом, сплавилось с ним воедино, и сплав этот несет уже несомненно декоративную функцию. Живая речь, которая прежде имела целью характеризовать говорящего, теперь ничего не характеризует. Это просто живописная краска, новый тембр — и только. «Трубокуры» — бытовое выражение, но «трубокуры воскуряют» — чистейшая стилизация. Не знаю, прямо ли заимствованы из живой речи несколько загадочные «мотора» и «копота», или они представляют собой авторские новообразования в разговорно-бытовом роде, но это не меняет дела: они были бы законны в обоих случаях, и спор мог бы итти только о том, насколько данные новообразования или заимствования удачны. Но когда Лаврухин вводит в свою фразу высокопарное «приникни» или давно вышедший из употребления и теперь звучащий торжественно и нелепо архаизм «оный», то эти «вкусные» бытовые слова теряют всякую функцию, все типологическое, и становятся безработными деталями, самоцельными красивостями, фестончиками фразы, мишурой. И фраза мстит за себя, заставляя запускать пальцы в карьер под хохот молний.

Склонность к велеречию была у Лаврухина и в первой книге — и он сознавал это. Он шел на высокопарность обдуманно и даже бравировал своей решимостью. «Мирись, читатель!» заявляет он не без самодовольства. Что ж, читатель, быть может, и примирился бы — странностями его не удивишь,— но зачем мирится с этим сам автор? Зачем он культивирует, выражаясь его собственными словами, «высокий стиль утомительных мечтаний»? То, что было намеком в «По следам героя», разрослось в «Невской повести» до угнетающих размеров. Я имею в виду не только велеречивость, но и косноязычие. Оно у Лаврухина двух родов: косноязычие фразы и ассоциативная невнятица. С первым мы уже имели случай столкнуться в приведенных только что примерах. Слова Лады-автора: «Вглядись и приникни. Да не только к оной своей мечте досадного возраста: ни маленькая, ни большая, ни копота, ни мотора, а семнадцать лет»,— дает отчетливую формулу этого косноязычия. Оно выступает не как простая

неумелость, а как намеренный прием, сочетаясь с другими особеностями лаврухинской прозы; и ошеломительные безвкусицы, вроде «оной мечты досадного возраста», диковинные и неуклюжие, как слон на роликах,— неизбежный результат комбинации сказовой установки, велеречия и косноязычности. Фраза, которую мысленно произносит Лада, обращаясь к своей молоденькой спутнице, по существу, выражает очень нехитрую мысль («отвлекись от мечтаний твоих семнадцати лет и посмотри на окружающих»), но ее трудно понять, ибо она затейлива, изукрашена, покрыта словесной резьбой такой густоты, что узоры, налегая один на другой, теряют определенность и затемняют смысл. Фразеологическая емкость здесь больше смысловой. Словам просторно, но мысли некуда деваться: все занято.

Этот мнимый лаконизм уже подводит нас вплотную к тому, что я назвал ассоциативной невнятицей. Фразу о досадном возрасте трудно понять не только потому, что она слишком часто и неловко изузорена, но и потому, что в ней отсутствуют иные сочетательные звенья, сцепки образов и мыслей. Слова развешаны на гвоздиках. Но гвоздики вбиты далеко друг от друга и на самых неожиданных местах. Получаются ассоциативные разрывы, которые читатель не в силах сразу заполнить. Отчетливее, чем внутри фразы, это видно в сочетаниях фраз: «Не гляди ты на его исполосованное кровью лицо. Он и сам, матросяга, отвернулся. То не лицо он отвернул, а душу, раненную навылет... А если рояль у коммуниста, разве предосудительно, хотя бы и реквизной? Скажем, он сел и запускал пальцы» и т. д. В этом отрывке мною не выпущено ни слова. Многоточие не означает пропуска. Но оно означает смысловой пробел, немотивированный сдвиг ассоциации, резкость которого подчеркнута противопоставительным союзом. Почему «а если»? Причем здесь рояль, да еще реквизированный? Какая связь между ним и отвернувшимся матросом? Можно, конечно, эту связь восстановить догадкой, но в тексте связи нету, а догадка произвольна. Видимая бессмыслица перехода так подчеркнута, что наводит на мысль, не бредит ли Лада? Нет, Лада не бредит. Он спокоен. Но он читал Пастернака. Целые страницы его раздумий сделаны по этому

принципу сочетания разрозненных ассоциативных звеньев. Оттого так утомительна не слишком длинная лаврухинская повесть. Усилие затрачивается непропорционально достигнутому результату.

«Ой, как трудно старую душу свергнуть! Все равно, как достать обратной стороны земли. И то, пожалуй, легше —

Потому что: не только рыжие любят сласти. Не только потому, что человек рожден для высокого блаженства —

Не только парикмахер имеет основание жаловаться,— мол, был холод-голод, а бороды растут — знай брей!

Потому что: не повсеместно труд живет сомкнутым строем, плечо за плечо —

И обосновалось на миру без декретства каждому по его вкусу. То да се, да не проперчено. Кто любит по вечерам хлеб с солью, а кто свежее молочко.

За хорошим сердцем и дух живет.

На юге сейчас вскрываются сады — духмяный цвет. А море нехотя подползает под ноги, поворачивается желтым брюхом на солнце. А потом солнце падает в белый пух волны —

Лучше всего мы привыкаем к самим себе. Любим нижние корочки немножко такие — с зольцой и пригорелые».

Это не подборка отдельных цитат, как может показаться с первого взгляда, а цельный отрывок, и он служит хорошей иллюстрацией к сказанному. Между соседними абзацами отсутствуют логические соединения. Новый абзац появляется каждый раз неожиданно и как бы немотивированно. Трудно уловить, что̀ связывает его с рядом стоящим. Почему, в самом деле, вслед за сентенцией о старой душе следует косноязычный афоризм о рыжих, о сластях и о высоком блаженстве? Почему маловразумительное изречение насчет хорошего сердца и духа продолжается в описание расцветающих южных садов? Тире в конце абзацев как бы подчеркивает оборванность, незаконченность, разрозненность мыслей. Но, приглядевшись, мы увидим, что связь есть, только непрочная, нарушен-

ная сдвигами и нарочитыми разрывами ассоциаций. Все эти афоризмы выражают, в сущности, одну и ту же мысль. О том, как трудно уничтожить старые навыки и чувства в человеке. Она не развивается, а только варьируется. Автор опять и опять формулирует ее, находит все новые обороты и новые образы — не столько для того, чтобы передать какой-нибудь ее оттенок, оставшийся прежде неуловленным, сколько для того, чтобы одеть ее в еще одну одежку, эксцентричнее и ярче, чем была предыдущая. Здесь больше замысловатости, чем мысли. Я оставляю в стороне это легкое юродство слова, когда даже сам автор теряет различие между интонацией комической и «всамделишной» и когда серьезно задуманные сентенции начинают звучать чуть-чуть на козьмо-прутковский лад: оно почти неизбежно у писателей, сделавших язык сказа собственным языком. Но не правильно ли будет сказать, что человеку, который пишет так, как пишет Лаврухин, способ выражения важнее, чем выраженное; игра с мыслью важнее мысли? Впрочем, здесь не совсем тот оттенок. Лаврухин не играет мыслью, а скорее разукрашивает ее затейливой и поверхностной словесной резьбой. Для игры нужна гораздо бо́льшая степень интеллектуальной подвижности, чем та, которой обладает автор «Невской повести». Он отнюдь не софист и не прельститель. Он — орнаментальщик. Сама мысль делается у него декоративным моментом.

Раздумья Лады не беспредметны, а орнаментальны. Если нам бывает трудно уловить их ход и взаимную связь их звеньев, то это потому, что сняты сцепки между ассоциациями, мысль сознательно не договорена и каждый раз резко переключается на иной образный ряд. Неудивительно, что при таких условиях у нас создается впечатление, будто это сумма отдельных и независимых друг от друга афоризмов, нанизанных как бусы на нитку. Впрочем, сравнение глубже, чем можно думать. Лаврухин не знает внутреннего развития мыслей. Он умеет их только варьировать или нанизывать. Поэтому его мысли не только кажутся, но и действительно являются бусами, которые держатся лишь на тонкой нитке довольно условной мотивировки.

Но в раздумьях Лады есть, по крайней мере, хоть та-

кая мотивировка. Сдвиги и разрывы, неожиданность переходов, видимая алогичность могут быть хотя бы условно объяснены наплывом ассоциаций, свободным течением мыслительного процесса. Лада бродит по любимому городу, и думы, образы, наблюдения возникают и сцепляются у него прихотливой и пестрой чередой. Но Лаврухин применяет эту систему связи и в сюжетном тексте своих вставных новелл. Они написаны тем же ассоциативно-обрывистым методом наплывов, пробелов, умолчаний и сдвигов. В их ткани многочисленные дыры, и в дыры повествования проваливается фабула, а с ней и читатель. То, что могло быть еще как-нибудь оправдано в прозе лирических раздумий, тут теряет всякую целесообразность и стилевой смысл. Да и думал ли о конструктивной целесообразности автор? Его внимание устремлено и здесь к бытовому слову, к сказу, к характеристической реплике. Конструктивная нечеткость, отмечающая даже те части лаврухинской книги, которые должны быть по своему назначению построены точно и ясно, обладать сразу обозримой и выразительной архитектурой, является следствием этой преобладающей установки на слово и «поэтического» кокетства косноязычием. Поэтому часто не доходит до нас и фабульная сторона. Во вставном рассказе матроса есть все особенности моряцкого говора и термины, вынесенные из митингов: словесная проекция матроса дана достаточно выразительно (если и не очень оригинально). Но сюжетная проекция намечена сбивчивым пунктиром. Мы узнаем, что рассказчик упустил оставленного под стражей капитана и что его перехитрила капитанова жена, но как это произошло, остается не ясным. Действительно ли матрос болел тифом или он только свалился пьяным? А если свалился или болел, то почему капитан и его жена не воспользовались этим и не ушли, а стали дожидаться его пробуждения, придумав сложную историю, которая должна была бы вывести его из дому и которой он мог бы и не поверить? Словом, многое здесь смутно или противоречиво. Автор, очень щедрый на бытовые словечки и сентенции, странно скуп на сюжетные подробности. Опять, как и прежде, гвоздиков недостаточно, и вбиты они по слишком затейливой и ломаной линии. То же можно сказать и о рассказе Демы Калачева и даже

о Марфином рассказе, хотя он и не составляет развернутой новеллы и является всего лишь проходным эпизодом. Все происходящее видится неясно, как в тумане, и только резкая колоритность слова и словесного жеста выступает яркими пятнами на туманном фоне.

Но дело не только в этом. Метод Лаврухина, стирающий сюжетную отчетливость, уничтожает и самую возможность развернуть бытовой образ. Во всей книге нет ни одного характера. Казалось бы, налицо все необходимые условия: острая сюжетность и колоритный язык. Резкий излом ситуации позволяет обнажить скрытое строение характера. Ярко интонированная речь доводит его до нас во всей его жизненной непосредственности. Недаром сам Лаврухин заявляет: «Слово — как зерно, из которого расцветает картина человека во плоти». Это сказано очень плохо и юродиво, но мысль Лаврухина ясна: бытовое слово должно воссоздать образ. И, однако, оба условия, столь счастливо, по всей видимости, соединившиеся у автора «Невской повести», не только не помогают его образотворчеству, но и сводят на-нет всю его, довольно, впрочем, робкую, работу по созданию типа. Вместо характера здесь, в лучшем случае, словесно-жестовая характеристика, а это не одно и то же. «Картина человека во плоти» никак не расцветает из словесного зерна. Голос не находит воплощения. Перед нами словно проецируются на звуковой, но темный и слепой, экран реплики, словечки, обрывки песен, хмыки, восклицания. Мы слышим, но мы не видим. Это нечто обратное тому, что происходит в немом кино. Мы различаем даже тембры отдельных голосов, но мы не соотносим окрашенные ими фразы между собой. А в тех редких случаях, когда слову удается стать плотью, плоть эта смотрит на нас невыразительными и тусклыми глазами. Мы разочарованно убеждаемся, что это всего только комбинация жестов, присловий и привычек. «Собрались: моргун, сапун, шмыгун, цывкун и торолтун». И мы спрашиваем себя: стоило ли конкурировать с библейским богом, создавшим мир посредством слова, для того, чтобы населить свою маленькую вселенную такими вялыми уродцами?

Если б не архитектурное косноязычие вставных рассказов лаврухинской книги, то мы убедились бы, что, по су-

ществу, это новеллы положений. Основное в них — ситуация. Образ — придаток к ситуации, необходимый, поскольку все происходящее происходит с людьми, но не более. Люди здесь — фигуры игры, но интерес игры не в фигурах, а в ходах. Пешка может быть вырезана как угодно, это почти не обратит на себя внимание играющего. Ему важна не ее форма, а ее условное значение. Вырезанная, она уже раз навсегда неизменна и становится своего рода иероглифом, игровым знаком. Фигуры Лаврухина, большей частью мало оформленные, иногда раскрашены довольно ярко (краской служит бытовое слово), но они остаются почти условными. Это все не более, чем игровой знак или вещественная связь событий, как мы видели на примере Лады. Они не развиваются и не раскрываются. Какими они вошли в повесть, такими они оказываются и на ее исходе. Новелла положений может служить удобным «механизмом» для раскрытия характеров. Но она может быть с еще большей легкостью превращена в сюжетную игру. Лаврухин пошел вторым путем, хотя при этом так запутал свой маршрут, что кажется, будто он ступил на первый. Возьмем рассказ Демы Калачева, где все это сказывается особенно отчетливо. Сюжет его такой: левый эсер послан своей группой в расположение белых; он должен вращаться в их среде как свой. Ему наказывают остерегаться «Козырной», опасной контрразведчицы, приведшей уже к гибели кое-кого из посланных раньше. Он сталкивается с ней в первый же вечер. Она узнает его: это бывшая гувернантка барчука, товарища его детских игр, в свое время неравнодушная к герою. Она спасает его. Наутро он находит ее безголовый труп в баньке при явочной квартире. Это месть эсеров, втянувших ее в ловушку. Дема с отвращением бросает и квартиру и партию, способную «перемигиваться с контрразведкой».

Скажу откровенно: сюжет мне не нравится и кажется слишком мелодраматическим. Но как бы к нему ни относиться, надо признать, что резкие повороты его ситуаций дают много возможностей для проявления характера в действии. Однако ни один из персонажей новеллы не является «характером». О Деме (он же Миша) мы знаем, что он смел (иначе не пошел бы на такое дело) и что он любит в разговоре употреблять французские фразы,

которым он некогда выучился от гувернантки. Этого поистине немного. Об эсере, убившем «Козырную», мы совсем ничего не знаем. Наконец сама «Козырная», когда-то целовавшаяся с мальчиком по черным лестницам, а потом увлекшаяся «работой» в контрразведке, представляется собранием разрозненных черт, ничем не объединенных и никак не осмысленных. И если осмысление приходит, то потому лишь, что мы сами невольно дополняем ее образ до традиционного типа женщины-«вамп», опустошенной, жестокой и чувственной. И нас нельзя упрекать за это: если такое обобщение и не дано автором, то оно подсказано им. Банальность вывода следует из банальности предпосылок.

На деле у Лаврухина нет и сюжетной игры. Она нарушена архитектурной невнятицей, устремленностью к цветному слову как к самоцели. Но если б Лаврухин написал свои рассказы отчетливо и экономно, то получилась бы новелла положений. У него словно бы два намерения. Первое: рассказать занимательную или необыкновенную историю, как рассказывали новеллисты XIV—XVI веков,— без «воздуха», без фона, без характеров. Сделать вещь, которая держалась бы не столько даже остроумием сюжетного построения, сколько любопытностью или исключительностью фабулы: поэтика необыкновенного случая (Лада засыпает в ванне, из которой он нечаянно выпускает воду — смешное происшествие; француженку из контрразведки, ведущую двойную игру, находят с отрубленной головой — трагический анекдот; обманутый матрос упускает из-под стражи порученного его наблюдению капитана — трагикомический казус). Второе намерение: насытить рассказ возможно гуще стихией бытовой речи. Оно до такой степени овладевает автором, что оттесняет на задний план сюжетную тенденцию и приводит к экзотике повседневного слова, к собиранию характерных курьезов. Оба эти стремления противоречат друг другу, но каждого из них достаточно для того, чтобы не дать автору возможности развернуть образ, характер, тип. Поэтика цветного слова здесь еще опаснее, чем поэтика необыкновенного случая. Силой жизни и убедительности для Лаврухина обладает лишь отдельная реплика, изолированная деталь, а не целое, не образ. Как книга Лаврухина

сделана из фрагментов, так и герои его образованы из разноцветных словесных кусочков. В этом смысле все его «типы» составные и легко рассыпаются на части. По существу они всего только словоемкая форма, опытная ткань, способная удержать максимум речевой окраски. Надо скрепить между собой словечки, афоризмы, интонации — персонаж это и делает. Его единство чисто внешнее. Поэтому герои Лаврухина неизбежно превращаются в шмыгунов и сапунов. Дема употребляет французские фразы, матрос говорит: «Исторически», Лада произносит: «Э-э-э!» — автор вынужден делать ударение на этих внешних средствах характеристики, потому что отсутствует внутреннее развитие, а оно не может не отсутствовать при тех литературных принципах, которым следует Лаврухин. Надо заставить поверить в реальность действующего лица. Если герой не живет изнутри идущей, полной и ощутимой жизнью, так пусть он хоть шмыгает носом или издает междометья, или произносит эпически-характерные, но индивидуально обезличенные сентенции.

Из всех трех установок Лаврухина наиболее для него опасная — установка на фрагмент. Лаврухин читал гораздо усерднее Виктора Шкловского, чем Пастернака. Достаточно заглянуть в «Гамбургский счет», чтобы убедиться в этом. Для Виктора Шкловского нет единства: ни книги, ни типа. Единство — фикция. Оно привносится нами. «Король Лир» — собрание каламбуров. В собственной практике Шкловский следует своим теоретическим взглядам. Раздробленность формы, афористичность, сдвиги ассоциаций — все это у него не случайно, но отвечает его пониманию литературы. Это понимание усвоено Лаврухиным. Слова Шкловского: «То, что было черновым материалом для художника, стало самим художественным произведением»,— сделались принципом работы автора «По следам героя». Его наброски идут от «записной книжки» «Гамбургского счета» в большей мере, чем от записных книжек Чехова. Но литературная система Шкловского закономерна и последовательна. Можно — и даже должно — возражать против нее, но нельзя не видеть, что это — внутренне-обусловленная система. Поэтому фрагменты Шкловского воспринимаются нами как нечто завершен-

ное и самоцельное, а не как черновые заметки. Притом он нашел для них наиболее выгодную область применения. Он сумел обыграть самое мышление. Для этого нужна была вся легкая подвижность его ума, соединенная со склонностью к парадоксам и несколько инфантильной безответственностью. Недаром он выразился про себя, что он «танцует литературой». Это не совсем грамотно, но очень справедливо. Лаврухин же следует за Шкловским, ставя себе иные цели и обладая иными силами. Отсюда неизбежность тяжелых противоречий в его творчестве. У него нет той умственной гибкости и блеска, которые требуются для системы, построенной на афоризме. В сфере мысли он двигается неповоротливо и с опаской. Игровые конструкции Шкловского он использует для тяжеловесного коллекционерства и утомительного лиризма. Он повторяет всерьез то, что тот делал как бы шутя. Он хочет танцовать фокстрот в валенках и обижается, когда это не выходит.

Противоречие между целью и средствами, материалом и обработкой, идеей и стилем — вот что обессиливает лаврухинское творчество, заставляет его то-и-дело вертеться на холостом ходу. Стилевые тенденции Лаврухина можно свести к одному понятию: д е к о р а т и в н о с т и. Детали и «приемы» здесь утратили свою конструктивную роль. Они не работают на целое. Они стали самостоятельны. Ими надо любоваться самими по себе. Украшающая функция оторвалась от архитектурно-смысловой и, уничтожив ее, зажила независимой жизнью. Безработная деталь получает самодовлеющий и орнаментальный характер. Странно! Лаврухин исходит из того, что именно деталь работает в искусстве,— поэтому он и переносит на нее все внимание. Он начинает экспериментировать с нею. Но так как она берется при этом в отрыве от целого, то как раз рабочая функция ее и отмирает. Ценная в качестве средства, деталь превращается в цель. От эксперимента автор незаметно переходит к орнаменту, и «Невская повесть», поставленная рядом с «По следам героя», показывает историю этого перехода. Первоначально автор не хочет никакого украшательства. Он стремится лишь к характеристичности. Но характеристичность имеет смысл только по отношению к характеру, а возможность созда-

ния характера уничтожена у Лаврухина раздробленностью формы, ее атомизированием,— и он силой вещей вынужден перейти к украшательству. Впрочем, он это делает не без внутреннего влечения. Вместо живого организма, вместо целеустремленной и работающей конструкции перед нами декоративное панно на бытовые мотивы.

Но декоративность и есть то, что противоречит замыслу Лаврухина. В искусстве существует некая согласованность между идеей произведения и стилевым принципом. Не всякая мысль может быть выражена в данной стилевой системе. Манера Буше и Ватто не годится для передачи героики. Невозможно изображать быт приемами кубизма. В конце концов каждая стилевая школа разрабатывает определенный круг идей, чувств, стремлений, или, вернее, известный круг идей, чувств, стремлений порождает определенную стилевую школу. Вот почему переход к новой тематике есть не механическая смена объекта, но ломка стиля, и вот почему он так часто кончается неудачей. Эта согласованность — не всеобщий факт, но всеобщая норма. Она не всегда осуществляется, но только там, где она реализована, можно говорить об органичности искусства. Степень ее реализации — это степень действенности произведения.

У Лаврухина стилевая система резко расходится с идейно-тематической установкой. С первых же страниц автор предупреждает, что поведет нас на рабочую окраину: «Пойдем туда, где под трехсменные гудки рождается, растет и песни поет, старится и горько охает рабочая застава». Если это приглашение не пустая фраза, то оно означает, что Лаврухин берет на себя в какой-то мере обязанности бытописателя «заставы». Он называет это даже своей целью. И он, действительно, старается выполнить обещание, водя нас по Петрограду и знакомя с разными «характерными товарищами». Под конец мы забираемся с ним на большой «металлический» завод, бездействовавший в первые годы революции, а теперь находящийся накануне пуска в ход, и тогда выясняется, что основная тема книги — это исторически переломный момент революции, переход от гражданской войны к строительству, восстановление промышленности и связанный с ним подъем рабочего класса, частично разбредшегося из

городов, частично деморализованного выделыванием зажигалок, истосковавшегося по работе.

Тема большая, и намерения широкие: автор много взял на себя. Но в замысле заключены уже, до известной степени, предпосылки метода. Для бытописания нужен быт. Для характерологии — характеры. Для изображения рабочего класса в один из ответственнейших исторических моментов — опять-таки характеры, быт, производство. Сама тема предписывает стиль конструктивный и предметный, ибо только он сумеет развернуть характеры, показать быт, передать особенности исторической и социальной среды. У Лаврухина все это съедено декоративностью.

Писатель, у которого как будто столько наблюденного, что он не знает, как справиться с избытком образов, слов, положений, фактов, и с трудом пробивает себе дорогу в густой чаще отовсюду обступающей его яркой жизни, вдруг оказывается в голой степи, с пустыми руками. От всего богатства у него остался один карандаш, да и с тем он не знает, что делать. Ему не о чем писать, и он заполняет страницы и страницы беспредметной вязью «мечтаний».

В самом деле, из чего состоят и как построены главы, посвященные восстановлению, то есть решающие главы книги («Мы, питерские» и «Шествие стариков»)? Сначала длинная сцена ожидания в кабинете директора, когда «трубокуры», старые рабочие, вызванные Яковом Шубиным, поддразнивают друг друга, ведя беседу в затейливом и высокопарном стиле, а Лада предается обычному своему беспредметному мечтательству. Затем обход цехов, совершаемый тем же порядком; снова затейливые, изузоренные сказовой резьбой разговоры и «подначивания», в которых с трудом пробивается тема будущего пуска завода; спор с мастером Анцифычем, где смысл трудно уловить, так как он то-и-дело уходит в песок словесного орнамента; еще более разорванная и невнятная, хотя и программная, речь директора Шубина, юродивые возражения Демы Калачева — все это сдобренное огромным количеством отступлений, тонущее в словах и разрозненных наблюдениях. Речевые выкрутасы, темный, прибауточный язык, беспорядочная сеть незаконченных линий, разнопланных заметок за-

трудняют восприятие и без того не густой конкретности. Персонажи говорят, но ничего не делают. И добро бы они говорили отчетливо! Но они бормочут, и на их стилизованное косноязычие мы не можем откликнуться ни умом, ни чувством. Только две зарисовки, беглые, но живые, выделяются из общей беспредметности. Это — военнопленный Артур, о котором связно рассказал автор, и озорник Яшка-Ураган, показанный в действии, хотя и достаточно элементарно. Зато совершенно провален Лаврухиным Яков Шубин, едва ли не важнейший герой. Кроме неудачной речи да нескольких реплик, он ровно ничем не обозначен: ни каким-либо поступком, ни даже запоминающейся чертой внешности или привычкой. Мы должны верить автору на слово, что он умен, дальновиден, умеет импонировать. На деле пред нами — просто слепое пятно. И эта неудача с Шубиным особенно серьезна и показательна: ведь он — оправдание и смысл книги, идейный стержень, представитель партии, олицетворение ее энергии, воли к хозяйственному восстановлению, и когда стержень изъят, книга рассыпается на куски.

Нет! богатство Лаврухина не мнимое. У него есть и темы, и знание жизни, и чуткость к слову. Но он сам себя обокрал. Он ограблен собственной установкой. Она разъела его темы, его плотские образы, растворила их, как иные вещества растворяют в себе красные шарики крови. Переломный момент революции, возрождение промышленности и подъем рабочего класса, которые должны были бы быть осью книги, становятся всего только смутным фоном, на котором вышивается затейливый словесный орнамент. Лаврухин сам чувствует, как живой материал ускользает из-под его рук, как иссякает кровь и растворяются ее составные элементы, и он пытается удержать или возместить уходящее, он заставляет своих «трубокуров» торжественно «воскурять», он превращает пожилых рабочих, ожидающих директора, в символических «старшин жизни», возглашающих заповеди опыта, он пускает в ход всяческий высокий стиль. Но торжественные слова остаются словами, они не заменяют фактов и характеров, и жизнь продолжает медленно уходить из обескровленной книги.

Яков Шубин так же условен, как и его младшие товари-

щи: Дема Калачев и Лада. Это снова не образ, а образный иероглиф, знак понятия, как бывает знак воды или знак рода в идеографическом письме, но с той разницей, что иероглиф используется здесь в качестве орнаментального мотива. Поэтому нельзя говорить всерьез о проблематике у Лаврухина. Его установка лишила такие вещи их серьезности. Эренбург рассказывает о поваре, который приготовил мороженое в виде домны. Я отнюдь не хочу этим сравнением обидеть Лаврухина. Как и большая часть сравнений, оно действительно лишь в узко-ограниченном смысле. Приторность и стремление к кондитерскому изяществу чужды Лаврухину. Самая красивость его имеет иной оттенок. Для него скорее характерно демонстративное пренебрежение к общепринято красивому, бахвальство напускным цинизмом: «Как нехорошо, когда намусорено цветами. Как хорошо забежать по крайней необходимости в определенное место как в рай». Но механизм лаврухинской книги так же не работает, и постройка так же декоративна, как и домна эренбурговского повара.

Неудача Лаврухина неслучайна, и значение ее выходит далеко за пределы литературной судьбы этого писателя. Тут общий вопрос: о месте декоративного стиля в нашем искусстве. Можно и не оспаривать его права на какую-то область, но область эта будет неизбежно резко-ограниченной. Если б нужны были доказательства, то «Невская повесть» доставила бы их в избытке. Нельзя большие вопросы современности обыгрывать со стороны. Нельзя делать их поводом для стилистических упражнений, превращать в декоративные мотивы и потом любоваться пестрой мешаниной беспредметности. Их надо брать всерьез или вовсе оставить в покое. Это не только в интересах темы, но еще больше в интересах писателя. В противном случае противоречие между мыслью и стилевой системой убьет вещь, сделает ее смешной и несообразной, как смешна и несообразна кондитерская домна из сахара и сливок.

Судьба оказалась еще милостивой к Лаврухину .Его книга не смешна. Она только несообразна. Никто не станет смеяться, читая ее. Дух большой и велеречивой скуки носится над ее страницами. Слишком много стиля! Слишком явно желание быть изощренным! Лаврухин то-и-дело проверяет свой голос по камертону, то-и-дело пробует

свой почерк и пристально разглядывает написанное, и старается добиться наибольшей оригинальности букв. Но почерк жизни нам важнее, чем почерк писателя. Оригинальность — не лабораторный продукт. Она приходит не тогда, когда о ней хлопочут. Нам нужны не буквы, а слова, не слова, а соединения слов, не соединения слов, а сочетания смыслов. И деталь мы ценим лишь в той мере, в какой она работает на целое.

С Лаврухиным случилось несчастие. Еще не научившись мастерству, он подпал под влияние школы, которая чересчур вкусила от древа познания добра и зла, школы литературного скептицизма, не верящей, что есть в искусстве такие вещи, как единство, тип, идея, и рассматривающей произведение как сумму приемов, как монтаж частностей. Это вино оказалось для него слишком крепким. Художник может быть и беспредметником, но он должен уметь рисовать все. Лаврухин стал супрематистом, не овладев живописной техникой. Отсюда диковинная комбинация изыска и неумелости. Отсюда — невольная прикрепленность Лаврухина к раз избранной манере. Но теория монтажа хорошо увязывалась с быстрой и несколько внешней наблюдательностью Лады, с его любовью к бытовому и характерному слову. Субъективно Лаврухин стремился, быть может, только освежить язык, уйти от серости, писать густыми чернилами. На деле он стал собирателем будничной экзотики.

Он отплыл в страну курьезов и не вернулся оттуда. Он сделался постоянным насельником Мордегундии. Его вторая книга доказывает это бесповоротно. Она хуже первой: формалистичнее, стилизованнее, беднее содержанием. Она хуже, потому что выцвела реальность (учебы), составлявшая смысл «По следам героя». Она хуже, наконец, потому, что она — вторая. Притом у автора странное заблуждение: он в Мордегундии, а ему кажется, будто он за Невской заставой. И никто не объяснит ему, что он ошибается.

Лаврухин — писатель талантливый и много работающий над собой, но только не так, как надо. Оба эти обстоятельства отчетливо проявляются в «Невской повести», и странное их сочетание невольно заставляет призадуматься. Это характерный, хотя и невеселый случай. Молодой пи-

сатель, видимо, из рабочей среды, хорошо, снизу, знающий быт «заставы», с крепкой реалистической хваткой и очень острым слухом, не умеет использовать свои литературные преимущества и выцветает в формалиста. Он ищет новых путей? Намерение похвальное. Но я не думаю, чтоб направление, выбранное Лаврухиным, было новым. К тому же не в одной новизне дело. Надо знать, куда ведет путь, а путь Лаврухина ведет — и привел уже — в заветную страну коллекционерства и экзотики. Тут и кончаются дороги.

Что ж, надо вернуться обратно, в жизнь. Величайшей ошибкой для Лаврухина было бы написать в третий раз «По следам героя». Довольно и первых двух. Надо оправдать свою книгу учебы. Надо бросить игру с записями и взглянуть на действительность не глазами любопытствующего собирателя, а соучастника. Надо оставить заветный остров Мордегундии ради Васильевского острова. Надо снова найти потерянную было Невскую заставу.

ДИАЛОГИ О МОЛОДЫХ ПИСАТЕЛЯХ

— Я не могу уловить, чем руководствовался автор, когда объединил в своей книге шесть совершенно несхожих между собой писателей. Их молодостью? Но это признак возрастной, а не литературный.

— Притом, раз уж автор на нем остановился, он должен был выдержать его до конца. Либо это книга о начинающих,— тогда причем здесь Лаврухин, который печатается с добрый десяток лет? Либо молодость берется в каком-то ином, менее буквальном толковании,— в таком случае, почему Василий Гроссман или Леонид Соловьев, чьи первые вещи только-только вышли?

— Вы ошибаетесь. Это книга не о начинающих. О них писать вообще очень трудно, и это можно сделать разве только в редких случаях. Первые их произведения обычно печатаются в стенных газетах, в многотиражках предприятий, в провинциальной печати, в изданиях, которые в большинстве случаев не доходят ни до широкой публики, ни до критика. Когда писатель становится известен как молодой, он уже не начинающий. За ним уже несколько лет работы, ряд напечатанных произведений, длинная литературная предистория, в действительном протяжении которой трудно быть точно уверенным. Вы называете Соловьева. Однако «Поход Победителя» так же мало первая книга, как и «По следам героя». Но не та книга первая, что является ею хронологически, а та, где автор впервые находит себя. Молодой автор — тот, который нащупал свою тему, услышал свои интонации, но еще не установился окончательно. Не начинающий, но еще не мастер. Поэтому за-

конно было взять, наряду с Гроссманом, и Лаврухина и Бориса Левина. Это не книга о начинающих. Впрочем, это даже не книга о молодых.

— В таком случае, что же?

— Это книга о современной литературе и некоторых общих вопросах искусства, разработанная преимущественно на материале молодых писателей.

— Но что вас заставило выбрать именно молодых писателей? Считаете ли вы их более одаренными?

— Нет.

— Более содержательными?

— Нет.

— Более оригинальными?

— Нет.

— Или, может быть, их работа над проблемами современности более глубока и значительна?

— Трудно сказать.

— Тогда я вас не понимаю.

— А между тем это очень просто. Я остановился на молодых авторах, во-первых, потому, что они не захватаны критикой.

— Ну, это не существенно.

— Напрасно так думаете. Я сделал это, во-вторых, потому, что у молодых характерные для литературы в целом черты выражены с гораздо большей откровенностью.

— То есть вы опять-таки думали о своих удобствах.

— А почему бы и нет? Мои удобства оказываются в конце концов удобствами читателя. Наконец, я выбрал молодых авторов потому, что в их работе есть некоторые любопытные типические черты.

— Это другое дело. Но вот я читал ваши статьи внимательно, а таких общих особенностей не заметил.

— Может быть, потому, что они не названы по имени. Это, прежде всего, исключительная современность тематики. Из шести молодых писателей, разобранных в этой книге, пять работают на советском материале, а роман шестого, Лебедева, отнесенный как будто в прошлое, в действительности является вступлением к большой конструкции, обнимающей нашу эпоху, своего рода предисторией революции. Заметьте, что если есть неудачи, срывы, иногда

очень тяжелые, означающие, как у Лаврухина, провал художественного метода, избранного писателем, то нигде нет обхода острых тем современности. Берется современность и берется в лоб — вот что представляется мне характерным. Лет десять назад подобная группа молодых авторов работала бы частично над формальными проблемами, частично над материалом без исторического адреса, над всякого рода стилизацией, над прошлым. Можно и не ссылаться на Серапионов, хотя они и показательны для литературной обстановки того времени. Сейчас группа, вроде Серапионов, была бы невозможна и уж, во всяком случае, не сумела бы занять того центрального места, какое занимала прежде.

— Если дело только в тематическом сдвиге, то выиграно не слишком много.

— Ошибаетесь. Вопрос темы имеет теперь огромное, исключительное значение. Он меняет самую поэтику. Он образует новое художественное качество. Тема вторгается в неприкосновенную область формы и становится эстетически регулирующим началом. Вернее, она всегда им была, но мы сейчас только начинаем это полностью осознавать, ибо революционные периоды ломки и роста обнажают полускрытую ранее зависимость. «Что писать?» — делается первенствующей заботой художника. Это не значит, что «как писать?» потеряло свою важность. Наоборот, в связи с чрезвычайно выросшим тематическим кругом, где многое осваивается впервые, вопрос этот звучит еще более настоятельно и властно. Но надо понять исторический смысл явления, происходящего на наших глазах: реконструкция тематики. Молодые и здесь лишь более отчетливо выразили то, что отличает движение нашей литературы в целом. Новая тема весит сейчас больше, чем сотни изысканнейших метафор, украшающих какую-нибудь эффектную вариацию многократно обыгранного мотива. Мы охотнее представляем себе писателя разведчиком неизведанной страны, чем прилежным садоводом, культивирующим из года в год те же породы цветов, добиваясь лишь новых оттенков. Поэтому мы так радуемся, когда узнаем на страницах прочитанной книги подлинный почерк жизни.

— Я чувствую, что за этим следует неизбежное «но».

— И даже несколько. Быть разведчиком трудно. Хотя бы потому, что разведку нельзя проделать в уме, а надо действительно побывать в намеченной местности. Новый метод осваивается почти так же трудно, как новая техника. Легко прощаешь ошибки, идущие от неумения. Труднее извинить те, источником которых — головное конструирование жизненной данности. Лучше ошибаться, чем выдумывать. Конечно, еще лучше ни ошибаться, ни выдумывать. Но это не всякому дано. Разведчик должен обладать точной памятью ребенка. Он должен видеть вещи как бы впервые. Ребенок по впечатляемости памяти, он обязан быть взрослым по умению соотносить вещи, находить между ними связи. И ему нельзя теряться перед многообразием нового. Но наши разведчики, вернувшись к себе, часто забывают точный образ виденного. Действительность предстает перед ними в самых общих, уже порядком обесцвеченных контурах. На помощь приходит искусственное конструирование. Реальная проблема, заданная жизнью, превращается в задачу с заранее готовым решением.

— На это имеется надоевший, затрепанный, но точный термин: схематизм.

— Пусть так. Но есть схематизм особого рода: многокрасочный, живописный, с богатой извилистой линией, такой, что к нему сразу и не приложишь это серое определение. Его яркость — яркость поверхности. Его действительность упрощена. Живой реалистический темперамент писателя, его хорошая наблюдательность скрывает схему от нас и от самого автора. Но это все же схема. Такой случай, пожалуй, самый частый. Литература молодых доказывает, что реализм у нас окончательно установился, как основное, пожалуй, единственное художественное направление, но что ему нередко недостает глубины: качество, без которого немыслим реализм социалистический.

— Это справедливо, но достаточно банально.

— «Банальность» выводов не должна пугать, раз она вытекает из банальной практики. К тому же термины настолько широки, что они покрывают собой довольно разнородные явления. Назовите имена — и различия станут сразу явственными.

— Значит, вы их напрасно не называли. Всегда лучше

вместо общих категорий привести два-три конкретных случая.

— Их дает книга в целом, и к ней соотнесены мои слова.

— Почему ваш анализ упирается каждый раз в одну и ту же точку: внутристилевое противоречие, несоответствие метода и задания? Это бедно и однообразно: раз навсегда установленная критическая схема.

— Но вы согласны, что метод критика должен сообразоваться с материалом?

— Конечно.

— И находить каждый раз основной узел творческих возможностей и творческих неполадок?

— Разумеется.

— Почему же вы в таком случае упрекаете меня? Мой материал — молодые писатели, то есть писатели еще не вполне сложившиеся. У них это противоречие типично и является узловым. Не я упираюсь все в одну и ту же точку. В нее упирается развитие авторов, о которых я пишу.



МЫСЛИ ВСЛУХ

Чайковский — уже знаменитый, уже автор «Евгения Онегина» и Четвертой симфонии — жалуется: «У меня нет мастерства. Я до сих пор пишу как не лишенный дарования юноша, от которого можно много ожидать, но который дает очень мало». Эта жалоба поразительна. Ее произносит художник, о произведениях которого даже мало благожелательные к нему критики, как Ц. Кюи, пишут, что «их гармоническая, контрапунктическая и оркестровая обработка превосходны» и что композиторская техника» развита у их автора «до замечательной виртуозности».

Чайковский презирал дилетантизм. Он не дожидался вдохновения, а сам создавал его почти ежедневной упорной работой. Он говорил, что у него в этом отношении «железная воля над собой». И этот властный, взыскательный, настойчивый артист, хорошо знавший, что такое труд, «техника», совершенство, сетует на отсутствие мастерства и ощущает себя начинающим юношей! Странное противоречие.

Но, может быть, только кажущееся. Мастерство как совершенство, как высшая степень соответствия замысла и выполнения, было хорошо известно Чайковскому. В нем еще не остыла радость огромного подъема, сопровождавшего только что закончившуюся напряженную эпоху его творчества, и он писал эти слова под ее непосредственным впечатлением. Но мастерства, как какой-то независимой от замысла умелости, как некой суммы автоматически работающих технических приемов (понятие, над которым Толстой иронизировал в «Анне Карениной»), у него не бы-

ло и не могло быть. Неверно думать, будто художник набивает себе руку. Это происходит только с посредственностями, и это создает ремесло, шаблон. Настоящий художник каждый раз словно бы начинает сначала, каждый раз чувствует себя юношей, который наново открывает искусство. Это не отрицает опыта, но придает ему другой смысл. Растет не степень освоения «приема», но требовательность, изменяется представление об искусстве, и так как сам художник с каждой новой вещью уже не совсем тот, каким был, то его вчера представляется ему чем-то ученическим, подготовительным, неточным. Он растет не столько самообучаясь, сколько самовоспитываясь. Это — трудная вещь. Смотрите, как долго, как мучительно ищет слово, фразу, выражение Флобер. Чем больше он работает, тем труднее становится ему работать. Вот это «техника», вот это «умелость» подлинного артиста. Правда, Флобер переходил — и довольно далеко — за оптимум обработанности. Но в основе он прав. Ему трудно, ибо он все больше требует от себя. Уставший от открытия новых стран, Чайковский тоскует об умелости, но если бы он ею обладал, он не был бы Чайковским.

* * *

Чайковский пишет, что не любит слушать собственные свои сочинения, потому что замечает в них одни недостатки и склонен притом еще их преувеличивать. Любопытно, что такое же отношение к своим напечатанным вещам было у Маркса. Это черта взыскательного художника, хотя в разных случаях она выражается с различной силой. Художник находится в беспрерывном процессе метаморфоза. Он непрестанно сбрасывает все новые личиночные формы. Одним эта смена дается легко и происходит незаметно и безболезненно. Таким как будто был Моцарт. У других натур, более мощных и беспокойных, как Бетховен, она протекает бурно и осознанно, и они отбрасывают в сторону сделанное во имя того, что предстоит сделать.

О недовольстве собой Чайковский пишет под впечатлением прослушанной «Бури», которую он сочинил уже давно. Но приблизительно в то же время он с огромным

наслаждением присутствовал при генеральной репетиции недавно законченного «Евгения Онегина». Кашкин рассказывает об этом так: «В конце письма, когда на тремоло оркестра в виолончелях появляется в C-dur тема любви Татьяны, Чайковский прошептал мне на ухо: «Какое счастье, что здесь темно! Мне это так нравится, что я не могу удержаться от слез». Значит, дело здесь не в том, что Чайковский недооценивает себя (он был о себе, как о художнике, достаточно высокого мнения), а в том, что он отбрасывает свое прошлое, так как вырос из него.

* * *

Удивительно это превращение неуравновешенного и нелюдимого чудака, мизантропа, неврастеника, каким был Чайковский в жизни, в упорного, настойчивого, обладающего железной волей артиста, каким он оказывался в своем рабочем кабинете. Чайковский спасался в работу. Только в ней, в огромной своей одаренности, он находил себе оправдание. В нем жило острое сознание неполноценности, или, вернее, он думал, что таким он является в глазах окружающих. И он гордо нес им навстречу свой гений, который должен оправдать его место на земле. Он прятался от людей. Он в течение тридцати лет дружески переписывался с Мекк и ни разу не встретился с ней. Он хотел, чтоб никто не знал о нем, как о частном лице, а знали бы только его произведения. Скромный в быту, он обладал огромной — а потому и свободной от мелкого тщеславия — гордостью художника.

В его мизантропии и гордости было что-то общее с Руссо, и он сам сознавал это.

* * *

Эккерман рассказывает: «Мы заговорили о ритме вообще, и оба были того мнения, что поэт не должен о нем преднамеренно думать. «Размер,— сказал Гете,— проистекает из поэтического настроения, как бы бессознательно. Но если, сочиняя стихотворение, начнешь думать о размере, то сойдешь с ума, и, конечно не напишешь ничего путного».

Гете был «виртуозом» стиха в такой же степени, как Чайковский виртуозом оркестровой техники. Намеренная простота и порой словно бы небрежность его песен нередко маскируют (как и у Гейне) эту виртуозность. Но достаточно раскрыть его «Фауста», чтоб убедиться в ее совершенстве. Ритмическое богатство, разнообразие и сложность размеров здесь поразительны. Характерен и повод, по которому возник разговор о ритме. Эккерман восхищался одним нерифмованным стихотворением Гете и спрашивал, почему оно производит впечатление рифмованного. Гете в ответ разложил несколько строк на стопы и показал, что эффект происходит от «внедрения» дактиля к концу стиха. И вот, после того, как он дал точное аналитическое объяснение, какому мог бы позавидовать Брюсов, он вдруг заявляет: «Да, причина действительно такова, и последующим разбором я ее устанавливаю, но если б я руководствовался этим расчетом в своей работе, у меня бы ничего не вышло». Надо понять эту разницу. Гете виртуоз и, когда нужно, умеет быть аналитиком. Но признание того, что определенному эффекту соответствует определенная особенность «формы», не делает его формалистом. Брюсов тоже виртуоз и аналитик: эти свойства развиты у него относительно гораздо сильнее, чем у Гете, для которого они далеко не самое характерное (огромное различие масштабов одаренности оставим в стороне). Но когда Брюсов замечает тонкость пушкинской звукописи, он приходит к выводу, будто звукопись — это главное, на что Пушкин обращал внимание в своей практической работе. У Брюсова то, что добыто последующим анализом — зависимости формальной структуры,— заполняет все поле зрения, делается основной реальностью, проецируется обратно на практику, как ее закон. У Гете ритм «проистекает из поэтического настроения», является как бы побочным его следствием; «форма» — цветение идеи.

* * *

Конечно, в действительности исходным для таких концепций служит сама художественная практика. У Гете она шла под доминантой смысла. У символистов и у тех, кто их сменил, равновесие нарушилось. Элементы «фор-

мы» отщепились, и работа над ними стала самодовлеющей целью. Звукопись Пушкина в значительной мере нечаянна. Звукопись Бальмонта или Пастернака целиком нарочита.

* * *

То же, что о ритме, можно сказать и о ряде других особенностей «формы»: они принимаются или отвергаются художником на «слух», на «глаз», и если бы они каждый раз должны были являться следствием обдуманного и строго мотивированного расчета, то художник действительно рисковал бы сойти с ума, а его работа неизбежно бы застопорилась. Техника его отчасти и заключается в том, что его «слух» и «глаз» приобретают чрезвычайную, почти безошибочную изощренность. Тут нет ничего чудесного и таинственного. То же самое мы видим у оценщиков, бракеров, летчиков, знающих на слух работу мотора. Это не значит также, что формальные особенности не мотивированы и не могут быть прочно обоснованы. Но в процессе делания мотивировка происходит у художника упрощенно, неразвернуто, полускрыто. Это похоже на работу пианиста: если бы тот должен был думать, как проделать каждое свое движение, то он не сумел бы играть.

* * *

Можно пожалеть, что постоянным собеседником Гете оказался Эккерман, человек добросовестный, но бесцветный, и что Фаусту пришлось, таким образом, лишний раз оказаться в обществе Вагнера. Если бы рядом с Гете находилась индивидуальность более яркая и ум более независимый, то было бы, вероятно, меньше согласия, но зато сами противоречия вызывали бы более острую работу мысли, из столкновений выбивались бы искры. Правда, может быть, именно посредственность Эккермана, его почти постоянное согласие с учителем, делали Гете непринужденным, давали ему ощущение естественной простоты, которого не хватало бы в других случаях. Гейне утверждал, что таким людям, как Гегель, нужны Генрихи Бэры для того, чтобы они могли говорить без опаски (что их поймут) и

без стеснения. Гейне насмехался, но в известной степени был прав. Ужиться постоянно с Гете мог бы, вероятно, только Эккерман.

Он бесцветен, но бесцветное стекло меньше искажает.

* * *

«Разговоры» Эккермана — одна из замечательнейших книг мировой литературы. Мы невольно благодарны этому человеку за то, что он изо дня в день записывал слова Гете, и самому Гете — за то, что тот находил время и охоту беседовать с Эккерманом и даже проверять и править его записи. Но все же странно и неприятно думать, что Гете, несомненно, хорошо понимавший ограниченность своего Вагнера, держал его только затем, чтобы тот записывал его слова для потомства. Пусть Эккерман незаметен, но это все равно, как если бы целый день позировать перед объективом фотографа.

* * *

Если нам неприятно, что Гете дает спокойно себя увековечивать и самолично проверяет сделанные о нем записи, то что сказать о молодых, которые начинают с того, чем кончил Гете? Они с первых же шагов ищут своего Эккермана, хотя бы на день, хотя бы на час, хотя бы он был не более чем газетным интервьюером. И они важно разваливаются в креслах и рассказывают о своем «творческом методе» и своих взглядах на искусство. И, конечно, все это для помощи меньшому литературному брату. И появляются бесчисленные «Как мы работаем?» или, вернее, «Любуйтесь нашим великолепием». У таких людей все уже подготовлено для будущего биографа: черновики собраны, отзывы разложены по папкам. Трогательна эта забота, как бы сберечь труд человека, о котором неизвестно даже, явится ли он когда-нибудь вообще. У современности берут аванс и заключают с ней договор, но работают на грядущего Гершензона. О немецком поэте можно в оправдание сказать, что он был старик и что он был Гете. Он завершал свою работу, свою жизнь и подводил итоги проделанному и продуманному. Сперва были написаны «Вер-

тер» и «Фауст», а потом только явился Эккерман. Эти же требуют сперва Эккермана, а «Фауста» обещают в рассрочку. Но если обещание не будет выполнено, кто же потянет к ответу? Суд истории? А вдруг она забудет о маститом?

* * *

Когда Эккерман зашел в комнату, где лежал накрытый простыней труп Гете, служитель откинул простыню, и верный Вагнер долго смотрел на тело восьмидесятилетнего старика, которое выглядело почти юношески стройным. Старость не сумела обезобразить его пропорций, нигде не было «ни малейшего следа ожирения или истощения». Совершенный человек лежал перед Эккерманом во всей своей красоте, и Эккерман на минуту позабыл, что человек этот мертв.

Эккерман слишком любил Гете, и, может быть, он преувеличивает: восемьдесят три года достаточно преклонный возраст, и какие-нибудь следы он должен был бы оставить. Но этот образ избранника, прекрасного и в смерти, счастливца, сделавшего свою жизнь непрерывным саморазвитием и достигшего всего, чего может достигнуть в своем совершенствовании человеческая личность, надолго остается в памяти. Поставьте рядом с ним писателя типа Гаршина или Мопассана, человека с ободранной кожей и обнаженными нервами, корчащегося от резких прикосновений действительности, или неврастеника Зощенки, завидующего обезьяне и с ужасом глядящего на свое преждевременное одряхление. Какой контраст! Какая несоизмеримость! При виде Гете сам начинаешь невольно испытывать гордость за человечество.

Но не отравлена ли она хотя бы отчасти? Гете остался в памяти потомства, как счастливец и удачник. Он был гениален, красив, богат. Он пользовался славой, как немногие. Он сделал из себя то, что хотел сделать. Он истратил два состояния — отцовское и свой крупный литературный заработок — на самообразовательные цели. Он был поэт, ученый, режиссер, министр. Он пробовал себя во всех родах практической деятельности. Он «совершил в

пределах земных все земное». И все-таки это был человек с исковерканной судьбой и насильственно деформированной личностью. Ему пришлось немало смирять себя и от многого отказываться, и жалобы на вынужденную жизнью философию отречения слышатся у него достаточно громко. Он бежал от веймарского благополучия в Италию, чтобы сохранить себя как художника, как творческую личность. Он научился гнуть спину. Его неугомонная жажда практической работы уходила часто на пустяки придворной жизни. Он преподает Эккерману правило обращения с «высокими особами», правило, которому он следует сам: не высказывать никаких человеческих чувств. Он рад, он почти счастлив, когда получает письмо от баварского короля с приложением собственных его величества стишков, и гениальный поэт расхваливает стихи этого неуклюжего виршеплета, откровенно осмеянного Гейне. Нет, уж лучше жить опальным плебеем, как Гейне, где-нибудь в неприветливой парижской квартирке, чем вылинять в великолепного тайного советника при маленьком княжеском катухе! Часть личности Гете атрофировалась, и никак нельзя поверить, чтобы он не чувствовал болезненно этой атрофии. И как ни отличается этот величавый и гордый человек, к которому целая Европа ездила на поклон, от несчастного чудака, робко пробирающегося по улице швейцарской деревни под косыми взглядами крестьян, но он в такой же степени, как и Руссо, живое обвинение классовому обществу, коверкающему в своих обезьяньих лапах лучших своих людей.

* * *

Гейне брал деньги у дяди и получал пенсию от французского правительства. Чайковский к сорока годам стал пользоваться широкой денежной поддержкой поклонницы его таланта миллионерши Мекк. Даже Бетховен, один из самых независимых художников прошлого, вынужден был прибегать к материальной помощи со стороны его великосветских друзей. Всюду одно и то же: человек искусства словно бы не в состоянии держаться на собственных ногах и почти неизбежно превращается в объект меценатства. Впрочем, еще чаще это похоже на благотворитель-

ность,— неохотную, рассеянную, через силу. Друзья иногда забывают о Бетховене, притом именно тогда, когда это меньше всего следовало бы делать. Соломон Гейне дает своему племяннику деньги по еврейскому родственному чину: с проклятиями, нотациями, попреками, вмешиваясь в расходы и высчитывая до последней копейки свое великодушие. Конечно, эта грошовая поддержка — очень недорогая цена, которой общество расплачивается за роскошь иметь у себя гения. Но каково же должно было быть самим Бетховенам и Гейне! Поэт пишет своему дяде: «Ваши обвинения против меня — все денежного свойства, и если б их собрать, то они уместились бы в кошельке. И я даже предполагаю такой случай, что и мешок оказался бы слишком мал, и мешок бы разорвался,— думаете ли вы, дядя, что это значит столько же, как если рвется сердце, набитое оскорблениями доотказа?» Вот что невозможно забыть. И это покровительство, унижающее и уродующее художника, пожалуй, самое позорное, самое темное пятно в многострадальной истории искусства.

Бетховена можно понять. Он прибегал к меценатской поддержке в эпоху, когда это было общепринято и когда без нее музыкант не сумел бы обойтись. Гейне заставляла обращаться к дяде-миллионеру невозможность просуществовать скудным литературным заработком. Но у Чайковского такой нужды не было, и к семидесятым годам традиция меценатства (в старинном духе) основательно заглохла. Правда, деньги ему давала благожелательная и щедрая рука, это делалось так, что не Чайковский, а на Чайковского смотрели снизу вверх. Отношения Чайковского и Мекк настолько сложны и своеобразны, что их никак нельзя свести к денежной поддержке. Но все-таки это коробит, когда немолодой и уже знаменитый художник, имеющий, казалось бы, все данные жить и работать самостоятельно, делается чьим-то иждивенцем, переходит на положение опекаемого и балованного ребенка. Конечно, у Чайковского были основания принять предложение Мекк, которое ничем его не связывало, кроме как благодарностью. Он сам вспоминает в одном из писем, что оно застало его в состоянии страшной душевной депрессии, близкой к сумасшествию. Его угнетала обстановка, в которой он жил,

обязанности, которые ему приходилось на себя брать, преподавание в консерватории. Мекк его освободила от всего этого. И, действительно, за годы ее поддержки он написал лучшие свои вещи. Это оправдывает Мекк. Но не совсем оправдывает Чайковского. В его поведении можно как бы различить мотив: обо мне должны заботиться, потому что я гений. В основе своей это правильно, но не для общества, где действует Чайковский, не для культуры капитализма, а потому и расчет Чайковского звучит фальшью.

* * *

Чайковский устойчиво любил одного Моцарта. О нем он всегда выражался одинаково — с восторженной нежностью и восхищением. К Бетховену его отношение сложнее и болезненнее. В своем дневнике он пишет, что он больше преклоняется пред его величием, больше уважает его, чем любит. Бетховен для него — суровый бог-отец, который все создал, в том числе и самого Чайковского. Моцарт — бог-сын, «спаситель», добрый, нежный и человечный. Но на самом деле его внутренняя близость к Бетховену больше, чем можно заключить из этих слов. Уже одно то, что тон его высказываний о нем меняется, что Бетховен для него — не застывшая величина, что степень своей близости к нему он каждый раз ощущает по-разному, доказывает активную роль, которую автор «Героической» играл в его творчестве. Один из наших исследователей отмечает, что Чайковский едва ли не единственный симфонист, продолжающий динамическую линию Бетховена. Объясняя Танееву свою Четвертую симфонию, он сам признает, что взял в ее основу программный замысел Пятой бетховенской — борьбу с судьбой. Этот же замысел повторяется в последующих симфониях Чайковского, с тем, впрочем, существенным отличием от немецкого композитора, что там человек — или человечество — торжествует над «роком», а здесь «рок» побеждает человека. Он пишет как-то, что, только услышав исполнение Вагнера, он понял как следует все недосягаемое величие бетховенских симфоний. В своем одиночестве он играет бетховенские сонаты и просит прислать их ему, если их не находит. Так ищут лишь друга.

* * *

Кажется странным, что Бетховену ставят памятники. Это все равно, что ставить памятники ветру или морю. Как закрепить в застывшем камне то, что находится в вечном движении, в порыве? Можно — и так делали — олицетворить море или ветер в какой-либо фигуре, но это будет лишь олицетворение их отдельных свойств, вернее даже, идеи этих свойств. Но море, которое шумит, но ветер, который несется, перехватывая вам дыхание, вы можете передать ветром же и морем, музыкой, словом, только не прочной каменной формой. Точно так же лишь в музыке или — слабее — в слове нашлось бы соответствие Бетховену.

Ни одно из знаменитых имен не стало до такой степени символом выражаемого им искусства, как имя того, кто написал Appassionata и Пятую симфонию. Живопись не срослась так с образом Рафаэля и даже драматургия с Шекспиром, как музыка с Бетховеном. Вы говорите «музыка» — и пред вами возникают его стремительные и трагические allegro, его таинственные adagio, его торжественные финалы. Это потому, что музыкальное, динамическое начало никем не выражено с такой силой, как Бетховеном. Он как бы разбудил все грозы и штормы, дремавшие в недрах музыки. В его руках она научилась потрясать, срывать с места, вести за собой. Иногда кажется даже, что до него музыка не была еще вполне музыкой. Его слушатель ощущает себя в какой-то особой, полной разрядов, бурной и свежей атмосфере. Я помню дни войны. В Петрограде шли концерты Кусевицкого. Публика добропорядочно слушала на совесть сработанную ученую музыку Танеева. И вот неожиданно в программу попало изгнанное было оттуда имя опального немца. Он значился «бельгийским композитором Людовигом ван Бетховеном». И только прозвучали знаменитые унисоны «стука судьбы», как зал преобразился. Все задышали каким-то другим воздухом. Это была свобода и восторг, «распахнутые окна», большие страсти. Я никогда не думал, чтоб изменение нравственной атмосферы могло быть таким очевидным. Словно бы каждый почувствовал, что с «бельгийским композитором» в зал вошло то главное, ради чего и существует музыка, да, пожалуй, искусство вообще.

Симфонии Бетховена — это трагедии, но поднятые до грандиозных, сверхличных масштабов. Идея борьбы и конечного торжества — их основное содержание. И если в течение веков герой падал, побежденный роком, то здесь трагедия впервые завершилась жизнеутверждающим финалом: человек победил судьбу. Недаром в дни больших скорбей и больших радостей у нас играют Бетховена. Это закономерно. Оптимистические трагедии его симфоний находят в нас глубокий отклик. И тогда выясняется, что никто из великих художников прошлого не был так по плечу, так близок революции, так ей созвучен (здесь это слово перестает быть метафорой), как Бетховен.

И хотя он приобрел такое огромное культурное значение, как ни один композитор мира и как редкий из художников вообще, хотя его музыка уже в течение полутораста лет активно и бурно, словно радий, отдает человечеству массы заключенной в ней энергии, но его живая роль далеко не окончена и его действенность нисколько не иссякла. Бетховен — не просто прошлое. Это — прошлое, в котором заложены семена будущего. Это — тип художника, которому суждено возродиться, еще более грандиозно и мощно, в искусстве социализма. Речь идет не о повторении — в искусстве, больше, чем где бы то ни было, властвует закон, согласно которому то, что было трагедией, повторяется как фарс,— но о дальнейшем развитии тех титанических черт, которые обозначали облик Бетховена.

* * *

Гете трогает простотой и человечностью подробностей, которые сопровождают у него и самое большое и самое малое. Мы по-другому, теплее и дружественнее, воспринимаем его лирику, когда узнаем, что его возлюбленная в детстве была дурнушкой, не нравилась людям и даже родная мать ею пренебрегала. Или когда нам становится известной буднично-комическая причина, заставившая его пропустить свидание: он испугался пугала на винограднике, которое принял за строгого дядю своей возлюбленной. Милая будничность деталей придает этой любви что-то задушевное и простое. Магадев, сошедший на землю в шестой раз, испытывает баядеру любовью. Девушка, привыкшая угож-

дать каждому гостю, принимает его с заученной и любезной готовностью. Но под заученностью любовной техники начинает возникать настоящее чувство:

Und des Mädchens frühe Künste
Werden nach und nach Natur...

и ранняя умелость девушки становится постепенно естественной. И она смеется, и она плачет, и в затоптанном существе просыпается человеческое.

Я слышал, как в споре один очень квалифицированный и культурный читатель сказал про Гете: «Старый похабник!» Вот что уж совершенно неверно. Наоборот: этот поэт органически не умеет быть похабным, даже тогда, когда говорит о самых рискованных вещах, когда рассказывает, как раскачивается колеблемая любовью кровать его итальянской комнаты или как трусливо предал его Meister Iste.

* * *

Мой собеседник привел слова Ницше: «Поэты мутят свою воду, чтобы она казалась глубокой». Превосходно сказано! Можно подумать, что Ницше был знаком с Хлебниковым, Мандельштамом, Пастернаком. Впрочем, ведь он уже присутствовал при зарождении символизма.

* * *

Седьмая симфония — одна из самых изумительных у Бетховена. Симфония танца, как ее назвал Вагнер. Наиболее демократическая, «дионисийская», исступленно жизнеутверждающая. Пронизанная солнцем до сердцевины. Праздник урожая. Мирное пастушеское вступление (но вдалеке погрохатывает гром, словно сдерживаемый чьей-то сильной рукой: вот-вот сорвется и загремит во всю свою мощь). Пляски, увлекающие в своем стремительном ритме пару за парой, толпу за толпой, непрерывный прибой танца, переливающегося солнцем и тенью, влажными и густыми красками. Allegretto, похожее на траурный марш, певучее и печальное, построенное на нарастании звучности и трагизма, где тяжелое пристукивание басовых аккордов как бы продолжает сдерживаемую, но не угасшую пляску.

Скерцо, в котором слышится детский смех,— и вдруг тяжелая истома летнего душного дня, и близится гроза, и жарко, и снова детский, рассыпчатый, ясный смех, и снова кружатся легкие хороводы. И, наконец, финал — мощный, безудержный, мужицкий, «вакханалия на славянские мотивы», как выразился Чайковский. Вся земля, с ее сильным, мускулистым, грубо-обутым населением пускается в пляс. Это праздник труда и плоти, сплавляющий толпы в одно буйное братство радости. Это праздник, при виде которого не останутся равнодушными и звезды, и звезды сойдут на землю и станут плясать с людьми, собравшими свой урожай.

Недаром же говорил робкий Вебер, что эта музыка написана человеком, созревшим для сумасшедшего дома.

* * *

Любовь к Бетховену и любовь к Гете — вот, что меня прежде всего привлекло к Ромэну Роллану. И не просто любовь, но какое-то особое, активное и пламенное, их восприятие, в котором человек наших дней находит что-то родственное себе. Мне и до сих пор кажется, что написанное о Бетховене принадлежит, наряду с «Жан Кристофом», к лучшему у Ромэна Роллана, да и сам «Жан Кристоф» ведь проекция Бетховена в современность. Все искусство Ромэна Роллана овеяно бетховенским духом, растет из его музыки, из своеобразно-преломленной героики великого глухого.

* * *

В его последней книге о Бетховене интересен опыт программно-психологического истолкования отдельных сонат и симфоний. Соната — или, по крайней мере, какая-нибудь ее законченная составная часть — излагается как связное целое, как развитие и разрешение душевного конфликта, настроения и т. д. Так интерпретированы Лунная, Appassionata, «Заря» (ор. 53), соната с речитативом (ор. 31, № 2). Иные профессионалы пренебрежительно отводят в сторону все, что написано Ролланом о музыке. В их глазах это беллетристика, может быть, увлекательная, но

не раскрывающая существа дела. Между тем еще, кажется, Вагнер жалел, что не написаны программы к симфониям Бетховена. Музыка автора Eroica и Пасторальной — не звуковой орнамент. Она всегда что-нибудь выражает. Уже одно то, что Ромэну Роллану удалось представить каждую сонату, как связное, едва ли не как сюжетное, целое, опираясь на примеры и обосновывая каждое свое положение особенностями музыкального текста, доказывает, что он действительно нащупал какую-то закономерность. Его связь не произвольна, но опирается на связь, присущую самому произведению. Гипотетичны реальные мотивы. Музыка растяжима и допускает возможность нескольких (но далеко не любых) толкований. Но соотношение, но динамика, но развитие постоянны. И различные толкования (если только они вытекают из особенностей самого текста) являются параллельными, одинаково построенными и близкими рядами. Пятую симфонию можно понять как борьбу с судьбой или со всякой грозной противостоящей человеку силой, как битву за освобождение, за лучшее будущее, как музыкальный эквивалент революции и т. д. В ее начальных, трагических унисонах можно слышать приближение рока, голос страшного чудовища сказки (Гофман), вызов темных сил и пр. Но ее нельзя понять иначе, чем как борьбу, кончающуюся победой, чем как путь от мрака к свету, к торжеству воли, к жизнеутверждению.

Интерпретация Ромэна Роллана имеет тот огромный смысл, что она приближает музыку к читателю, делает ее явственной как культурное явление. Музыка — не просто формальная конструкция, и раскрытая только как конструкция, она никого не затронет. Те, кто исследует «форму», должны быть благодарны Ромэну Роллану. Его толкования опираются на ее анализ и способствуют ее дальнейшему пониманию.

* * *

Чайковский испытывал гордость, когда его музыка заставляла плакать. Бетховен не любил сентиментального слушателя. «Музыка — огненного происхождения,— говорил он,— и должна зажигать, а не вызывать слезы». Характерная разница!

* * *

У Чайковского был ясный, реалистический ум. То, что он говорит о музыке, о литературе, о процессе творчества,— замечательно, и вряд ли кто-нибудь из людей искусства сказал об этих вопросах лучше. Он хорошо, с диалектической тонкостью художника разбирается в людях. Но его политические суждения поражают своим убожеством и элементарностью. У него кругозор земского начальника. Он — юдофоб и квасной патриот. Первое в нем органично, и он здесь с успехом продолжает славную гоголевскую традицию. Второе обросло странными наслоениями. Под внешностью земского начальника в Чайковском вызревает национал-либерал. Он пишет, что в России не будет порядка, пока царь не призовет к управлению государством народное представительство. Характерен его спор с Мекк по поводу тарифов. Чайковский — протекционист. Мекк — защитница свободы торговли, откровенно объясняющая происхождение своего фритредерства: собственница Либаво-Роменской железной дороги на практике испытала все неудобства покровительственной системы. Ее заставляют покупать дорогие и скверные русские локомотивы, в то время как в Германии они и дешевле и лучше.

Когда начинаешь ближе знакомиться со взглядами и навыками Чайковского, то видишь, что они и сложнее и противоречивее, чем казались извне. Это — частое явление, особенно отчетливое на примере Тютчева, только у последнего двойственность много глубже и разительнее. Чайковский привержен ко всему русскому. Эта привязанность носит гораздо более живой и органический характер, чем головное славянофильство Тютчева. Он любит русский пейзаж, русский быт, русскую деревню, русскую песню (даже исключительнее: великорусскую, он сам это подчеркивает). Он любит то, от чего скучал Тютчев. Все русское кажется ему лучше иностранного, ибо это свое. Он русапетствует искренно и несомненно. Но как он неприятно поражен, когда ему случается попасть в казарму, столкнуться с судом, с церковной политикой, увидеть Россию реальную, а не идеализированную, не русский пейзаж, а русскую действительность! Он не переносит, как и Тютчев, долгого пребывания в стране, в которую можно только верить,

Какая-то необходимость гонит его то-и-дело за границу, заставляет метаться между Западом и Востоком. Лучшими минутами он обязан Флоренции и Viale dei Colli. Это один из тех патриотов, которые любят Россию из итальянского далека. И при всей его приверженности к русской песне, он все же был в музыке западником, а славянофилами — его противники из «могучей кучки».

* * *

Чайковский говорит о «хорошеньком», «пикантном» и «вкусном» в современной ему музыке. Он усматривает это в «культе разных пряных гармонизаций, оригинальных оркестровых комбинаций и всякого рода внешних эффектов». «Музыкальная идея,— пишет он,— ушла на задний план. Она сделалась не ц е л ь ю, а средством, поводом к изобретению того или иного сочетания звуков. Прежде с о ч и н я л и, т в о р и л и, теперь... п о д б и р а ю т, и з о б р е т а ю т. Такой процесс музыкального измышления, разумеется, чисто рассудочный, и поэтому современная музыка, будучи очень остроумна, пикантна и курьезна,— холодна, не согрета чувством».

Эта характеристика сохранила свою силу и до наших дней. Мало того, ее можно распространить и на другие искусства. Музыка предварила своим развитием то, что только предстояло проделать литературе. В 1880 году, когда Чайковский пишет приведенные мной слова, относя их к «могучей кучке», русская литература как нельзя более далека еще от формализма и поисков необычного. Но уже в символизме этот переход творчества в изобретательство отмечен достаточно явственно (Брюсов, А. Белый). Футуризм доводит его до крайнего выражения. Идея делается откровенно средством, поводом или демонстративно и вовсе отбрасывается (конечно, в самой безыдейности, да еще так резко подчеркиваемой, скрыта идея, но это другое дело). И хотя символизм у нас исчез, а футуристы вылиняли, но все эти стремления живут и посейчас (а в музыке даже в утрированном, по сравнению с семидесятыми годами, виде). И особенно коробит тяга к «вкусному» и «пикантному», «хорошенькому» и острому, которой болеет у нас много поэтов и прозаиков и в которой как раз футури-

сты повинны менее других, потому что их изобретательство, их поиски оригинальности шли отнюдь не в этом направлении. Чайковский пишет, обращаясь к публике от имени автора «Кармен»: «Вы не хотите ничего величавого, сильного и грандиозного; вы хотите хорошенького, вот вам хорошенькая опера». Но ведь мы-то хотим именно величавого и сильного, и мы не должны позволить хорошенькому заглушить как сорной траве ростки большого искусства.

* * *

На самом деле Чайковский восхищался «Кармен» и видел в ней не одно хорошенькое. Было бы не так уж плохо, если б наша музыка создала нечто равное по драматизму и эмоциональному накалу опере Бизе. Но наше «хорошенькое» гораздо площе и претенциознее, ибо оно облачается в видимость глубокомыслия и выдает себя не за то, что оно есть.

* * *

Да, мы хотим искусства большого и выразительного, я боюсь сказать, монументального, ибо монументальное у нас дискредитировано неуместным словоупотреблением, сделавшись почти синонимом скуки и тяжеловесности. Но в этом трудном деле где же мы найдем помощь и содействие? Нигде. Мы должны строить сами. Прошлое дает нам лишь аналогии и предчувствия. Только отдельные голоса доходят к нам оттуда, и с ними мы перекликаемся. Нет, прошлое не мертво; надо уметь читать его — и тогда это книга, полная смысла. Но нельзя его страницы вклеивать в новый текст. Оно не поддается заимствованию. У того, кто это делает, вместо волшебного золота сказки оказывается в руках обыкновенная гнилушка. Старые здания искусства не разбирают на кирпичи, чтоб из них построить новый дом, ибо с каждой эпохой изменяется и характер строительного материала. Но с прошлым можно беседовать, собирать его предчувствия, и тогда яснее становится настоящее.

Грандиозное искусство, которое несет с собой социализм, предугадывали Вагнер и Верхарн. Оно имеет своего пред-

течу в Бетховене, чьи симфонии ближе всего подошли к величавому и динамическому идеалу в то время еще невидимого будущего. Я имею в виду вагнеровский синтез искусств и бетховенский динамизм. Греческая трагедия вступает здесь на более высокую ступень развития, хотя элементы дисгармонии и стали более явственны. Но как Вагнер и Бетховен явились, в известном смысле, развитием и преодолением греческой трагедии, так и в искусстве социализма будет развито, преодолено и поднято на высшую ступень многое из намеченного у Бетховена и Вагнера. Это не старый кирпич, что в готовом виде пускается на стройку. Это преемственность соков, которые растение тянет из почвы. Измененные, они ассимилируются организмом и продолжают в нем новую жизнь.

РОССИЙСКИЕ УЛЕНШПИГЕЛИ

О ВСЕВОЛОДЕ ЛЕБЕДЕВЕ

Найти себя — вещь очень непростая, и вряд ли кому-нибудь она дается сразу. Если иные вступают в литературу так, что уже первая книга — их собственная, явно принадлежащая только им, то можно быть уверенным, что за ней — длительная история развития, попыток, неудач и полудостижений, о которых мы ничего не знаем, ибо они не дошли до печати или застряли где-нибудь в капиллярах книжного обращения. Первая книга, как и первая любовь, понятие не хронологическое. До того, как встретить Джульетту, Ромео увлекается Розалиной. Это — предварение настоящей страсти. Своя Розалина бывает и у художника. Вот почему простой счет здесь непригоден. И прав Ромео, а не арифметика: Джульетта все-таки первая любовь.

Всеволод Лебедев рассказывает о том, как он начинал: «Тогда я писал чужими словами и чужим синтаксисом, и если что было в речи моего подлинного, то остановки и паузы... И когда я читал мою статью, я как будто бы со стороны видел этот мускульный процесс моего напряжения... Потом, через несколько лет, слова стали писаться легко. И как горячие хлебы выкладывал их на страницы из жаркой печи моего языка». Метафора вычурная. Неловкость построения и ввод слишком предметных эпитетов («ж а р к а я печь м о е г о я з ы к а») создает непреднамеренный сдвиг в образе: невольно представляешь себе не язык-речь, а язык-анатомический орган. Но сказанное Лебедевым следует запомнить: он считает, что выучился писать своими словами и что слова даются ему легко.

И он имеет право так говорить. Многие писатели, иногда даже прославленные, не замечают, что они всю жизнь пишут чужими словами. Но Лебедев нашел уже в «Вятских записках» свою Джульетту. Впрочем, это имя к ней мало идет. Она не итальянка и не красавица. Ей не четырнадцать лет, а гораздо больше. Но ее возраст трудно определить. Иногда она кажется почти девочкой. Другой раз сдается, будто ей едва ли не столько же, сколько было бы Джульетте, если б та дожила до нашего времени. В ее чертах молодость борется со следами какой-то древности. У нее очень русское и немного провинциальное лицо с простодушным и одновременно сложным, затаенным выражением.

Вообще, для творческого облика Всеволода Лебедева характерно причудливое соединение юношества и старины. Все его книги, которые вышли до сих пор (от «Вятских записок» до «Товарищей») — первые: не в смысле незрелости, а потому что в них — юношество, непосредственность. Может быть, я не ошибусь, если предскажу, что Лебедеву всегда суждено писать книги, которые будут казаться первыми. И эта молодость, если она даже соединена с известной угловатостью, недоделанностью деталей, разумеется, куда предпочтительней той сомнительной «зрелости», где солидность дается отсутствием характера и мелочной заботливостью отделки. Автор сплошных первых книг всегда встретит у нас больше отклика, чем писатель, чья первая же вещь кажется произведением старика, устало заканчивающего полное собрание своих сочинений. Но непосредственность Лебедева соединена с чертой, которая ей как будто бы больше всего противоречит: со стилизацией. Это — стилизация-сказ. Это — стилизация в сторону упрощения. И вот в ней-то и просвечивает старое, традиционное, даже древнее, о котором я говорил.

Особенно отчетливо это сказывается в «Товарищах», последнем по времени и наиболее значительном произведении Всеволода Лебедева. Оно состоит из повествовательной основы, в которую вкраплены многочисленные (до 25) вставные рассказы. Иные из них не окончены, причем порой самая неоконченность становится предметом литературного обыгрывания. Иногда эти новеллы словно

бы стягиваются в своем объеме до минимума, и тогда пред нами житейские изречения, загадки, бытовые диалоги с бегло намеченной сюжетной линией. Как видим, здесь есть много общего с композиционными принципами такого автора, как Лаврухин. Сходство это увеличивается тем, что большая часть вставных новелл лебедевской книги написана сказом. Само повествование сделано в двух манерах, так как ведется от лица двух разных героев: рабочего и художника,— и это дает возможность использовать стилевые контрасты. Таким образом, автор «Товарищей», видимо, идет еще дальше, чем автор «Невской повести». К раздробленности формы (книга сшита из лоскутьев) он прибавляет стилевое разноголосье. И, действительно, между установками Лебедева и установками Лаврухина существует несомненное родство. Но одновременно и огромная разница. Книги Лебедева стремятся к распаду на составные части. Он, как и Лаврухин, тяготеет к живой интонации, к жесту, к выразительности отдельного движения, детали, слова преимущественно перед выразительностью развернутого характера или цельной конструкции. Но фрагмент, но деталь, но интонация не являются для Лебедева самоцелью. Здесь нет ни беспредметности, ни игры в косноязычие. То, что у Лаврухина обращается в орнамент, здесь создает целеустремленное движение. Единство вещи образуется не архитектурной целостностью, но системой смысловых доминант, скрепляющих между собой отдельные эпизоды. Тематические лейтмотивы, проходящие вдоль книги, делают из нее, при всей видимой раздробленности, не монтаж, а организм. В «Товарищах» их полифоническое сплетение развито чрезвычайно богато и служит в большей степени, чем фабула, организующим и цементирующим началом. Раскрыть их — значит раскрыть замысел вещи.

Это, во-первых, тема бегства от тяжелой, подневольной, каторжной жизни старой России, своеобразного бунтарства, неприятия действительности, ухода в странствия, в чудачества, в золотоискательство, в поиски какого-нибудь необычайного драгоценного камня или чудесной страны, где нет над тобой начальства и хозяина. Уходит, бунтует, ищет у Лебедева — человек труда, на которого давит вся невероятная тяжесть социальной пирамиды и который

еще не знает, как от нее избавиться. Таков отец героя книги, Константина Парамонова, таков полубезумный старик, прячущий в глухой лесной избушке свое никак не реализуемое «счастье», свой наконец-то найденный, опасный алмаз (а может быть, ему только кажется, что он нашел?). Таков Елизар Иваныч, вечный странник, мастер с золотыми, умелыми руками, который никак не уживается подолгу на одном месте и все чего-то ищет: лучшей ли жизни, правильных ли людей или приветливых девок. Таков атаман фальшивомонетчиков, молодым парнем ушедший из родной деревни, когда ее стали разорять построенные рядом заводы,— затем, чтобы вольно бродяжить. Таков и мистик Огнев, распродавший свое крестьянское хозяйство для того, чтобы по карте горного ведомства искать в уральских чащах второй Ерусалим, обещанный ему каким-то ловким проходимцем. Таков, по существу, и сам Константин Парамонов и, пожалуй, даже художник Успенский (второй герой книги). Ветер неудовлетворенности срывает их с места и гонит по широким пространствам огромной страны. Это все взыскующие странники, российские Уленшпигели, насупленные и хмурые, без устали шагающие по лесным тропинкам рубежа Европы и Азии. Но, как и их фламандский родич, они на деле любят и меткое слово и шутку (только у них это прикрыто северной хмуростью), и на привалах и ночевках они рассказывают друг другу комические и необыкновенные истории, приключившиеся с ними самими или слышанные от других. И в этих рассказах перед нами проходят опять все те же беспокойные, неудовлетворенные бродяги, мечтатели и чудаки. «Я думал о том,— говорит лебедевский герой,— сколько людей этот строй жизни бросает в поиски не существующих в природе вещей. Люди уходят умирать с завода, от рабства, от печи, перед которой стояли, в леса».

Вторая доминанта — это тема мастерства, которое в скованной, рабской стране не находит себе применения. Старик изобрел летательный аппарат и отправляется пешком с Урала в Москву, к генерал-губернатору, чтобы там рассказать о своем проекте. К генерал-губернатору его не пустили, а отправили по этапу домой, бесконечно пересылая из тюрьмы в тюрьму. Молодого рабочего, прекрасного мастера, арестовали за распространение листовок. В тюрьме

его избили так, что он сошел с ума. И рассказчик подчеркивает: «Ведь делец. Ведь мастер. Такого мастера не знали наши заводы. Его бы беречь и беречь...» Царская Россия беречь не умела, и Елизар Иваныч праздно опускает свои золотые руки, потому что безобразие окружающей жизни заставляет его все бросать и бродяжить. И даже фальшивомонетчики оказываются мастерами, не нашедшими себе настоящего дела. «Выживем ли до той, ребята, поры, когда наш будет Урал? Вот в норе сидим, гривенники делаем. Ведь гривенник это тоже работа. По-настоящему это оценить — фальшивый гривенник той цены стоит, что и настоящий... Жить бы по-другому!» Варварский строй уродует и калечит мастеров, обращает их в чудаков, бродяг и фальшивомонетчиков, сгоняет их в тюрьмы. Тюрьма у Лебедева полна мастеров и мечтателей. Там рассказываются лучшие рассказы и обретаются лучшие товарищи. «Ведь этакой бы народ не помог,— говорит атаман о своих соседях по камере,— тогда бы кто помог? Уже тогда бы ни на кого надеяться было нельзя». «Так мы все и сидели ворами»,— вспоминает Константин Парамонов. Сидеть вором — вот что оставалось талантливому человеку из народа.

Третья доминанта — это тема товарищества. Товарищ — великое слово для героев Лебедева. Чем больше жизнь давит и коверкает людей труда, тем крепче и живее становится в них чувство дружества и спайки. Товарищество в шахте, товарищество в тюрьме, товарищество в странствиях — у Лебедева есть в этом что-то от старинных братств, от вольных крестьянских отрядов, от тайных ремесленных объединений, от всей этой строгой и нежной плебейской этики, которой связывались угнетенные в своей защите и в своем восстании. С какой сердечностью и почти родственной теплотой встречают Константина атаман и его подручные! А сам Константин — эта крепкая и целомудренная верность по отношению к Успенскому, ставшему его товарищем! И сцена подземной катастрофы, когда штейгер Коновалов организует спасение всех работающих, а сам погибает, отравленный газом! Как в оде Шиллера, из круга людей, объятых законом братства, выталкивается тот, кто не сумел завоевать ничьей привязанности и ничего не любит, кроме «бога» своей одинокой личности.

Это какой-нибудь беглый, испорченный легкой жизнью монах, оказывающийся в конце концов предателем, или отрезанный от человечества ломоть, вроде Огнева, устремленного всеми помыслами к фантастическому Ерусалиму. Настоящий же человек — это товарищ. Он умеет и песни петь, и в тюрьме не падать духом, и жизнь отдавать за своих, за общее дело.

Наконец, четвертая тема — тема революции, большевизма. Она является как бы синтезом всех предыдущих. Они ее подготовляют, но они же в ней сливаются воедино и осмысливаются по-новому. Мечтатели и недовольные прокладывают для нее русло. В бунтарях и странниках проступают черты будущих партизан и красноармейцев. Чувство товарищества, могучее, но инстинктивное, готово наполниться — нет, уже наполняется — новым содержанием, как новым светом. И впереди вырисовывается время, когда гонимое и беспризорное мастерство займет принадлежащее ему по праву место, станет делом доблести и славы.

Слияние тем в одну универсальную тему революции отчасти осуществлено в самой книге, отчасти намечено пунктиром, так что линия не закончена, но продолжение ее угадывается где-то за пределами книги. Дело в том, что «Товарищи» представляют собой только начало большой литературной конструкции, и автор уже, устами Константина, набрасывает контуры будущих ее частей: «Но о революции, о гражданской войне я расскажу тебе особо. И ты об этом напишешь другую книгу... Такая моя мечта, чтоб ты написал три книги. Первая — вот эта: о детстве моем и о том, как я вышел с завода и встретился с товарищами, с которыми и потом пришлось встречаться, и как в тюрьме сидел и все, что до этого касается. А вторую книгу напишешь с моих слов. Ты ее назови: «В сражениях» или «Синий пакет» — по тому месту, где будет описано, как я с пакетом от комиссара дивизии прятался по сугробам от белых и при этом деле мне была прострелена рука. Напишешь «Синий пакет» — и тут же повесть о любви моей. И еще придется в этой книге упомянуть о моих товарищах, об Успенском, как его тоже втолкнули в эту бучу, в гражданскую войну... А вот третью книгу ты напишешь, и назовем ее примерно «Строительство», чтобы показать завод и наших бывших партизан, какие из них вышли лю-

ди. И тут уж меня покажешь, каков я есть сейчас». Конечно, может быть, намерение Константина и не будет осуществлено автором. Можно даже допустить, что создание трилогии вовсе и не входило в расчеты Лебедева и что пред нами — чистый прием. Но и самый прием имеет свой смысл. Автор сознательно вводит (и повторяет) слова Парамонова для того, чтобы дать своей книге перспективу. Будет ли продолжен пунктир до конца или нет, направление линий все равно уже намечено.

Бунтари и странники уже на наших глазах превращаются в большевиков. Это видно на примере Константина Парамонова, постепенно втягиваемого в орбиту революционного движения. Что бы ни случилось с Константином в дальнейшем, путь его ясен: это путь рабочего революционера. Менее отчетливо, но почти так же несомненно развитие Елизара Иваныча. Его дорога извилистее и часто убегает в сторону, но приводит она его в конце концов туда же, куда и Константина. Он вряд ли станет профессионалом подполья (для этого он слишком закоренелый чудак и непоседа), но ему будет отведено почетное место в «Синем пакете» и уж, наверное, в «Строительстве» (хотя к тому времени он и будет стариком). Об этом говорит, например, та сцена, когда Елизар Иваныч в дикой лесной глуши находит кусок драгоценной горной породы и прячет ее, чтобы передать свое открытие будущему поколению свободных рабочих, хозяев жизни, мастеров: «Это не нам... это им пойдет. Они это сделают». И он обращается к Успенскому со словами, где просвечивает видение будущих Магнитостроев: «Вот запомните, молодой человек. Может, вам придется еще картину писать с этого места... Быть может, оно дорого будет людям».

В лице Константина и Елизара Иваныча превращение бунтаря или взыскующего в революционера еще не завершилось, но дан самый момент перехода. Будущее составляет у Лебедева всегда необходимый, хотя порой только подразумеваемый момент характеристики. Но здесь оно осязаемо и конкретно. Однако имеется и другой ряд персонажей, где переход никак не обозначен, а только предчувствуется, и автор намеком, иногда нарочно оборванным, дает нам понять, что он совершится. И мы понимаем намек с полуслова, потому что автор показал в каждом из

своих героев то горючее неудовлетворенности, которое ждет только искры, чтобы загореться. Таков Гольцев, один из товарищей Константина по тюремному сидению, о котором мы словно бы мимоходом узнаем, что он впоследствии отбил с отрядом рудник от белых и потерял при этом руку, но «и без руки теперь для нас хороший работник». Таков атаман; намек о нем, комически недосказанный, как и сама его повесть, позволяет догадываться, что и он сыграет в этом будущем роль, подобную гольцевской. Да и как же иначе! Когда большевик Соловьев посылает с прохожим шахтером листовки, тот говорит ему, что «эти прокламации — будь они огнем — он и огонь пронес бы на ладонях, чтобы подпалить всю эту музыку».

Наконец, бок-о-бок со взыскующими и недовольными, с теми, кто не знает дороги или только начал наощупь ее находить, Лебедев вывел уже сложившихся большевиков, профессиональных революционеров, вожатых, которые в темном лесу действительности показывают путь и цель. Это Соловьев и Щуклин. Это их ближайшее окружение. Они пользуются среди рабочих большим авторитетом. Их любят. Их уважают. Их делу сочувствуют и помогают даже самые отсталые. Это подлинно лучшие люди в трудном и жестоком мире классового общества. И когда к Щуклину приходят с обыском, то Елизар Иваныч не может стерпеть надругательства над одним из лучших людей и кричит приставу: «Ты не только своей шинели не стоишь, ты веревочной петли не стоишь, если ходишь тревожить такого человека, каков есть Григорий Егорыч Щуклин». И он и Константин, который пошел защищать его, платятся за это тюрьмой и болезнью (их избивают), но они не раскаиваются в сделанном. Если людей Лебедева разместить по ступеням развития и значимости, то высшую ступень занимают большевики. Но они не поставлены как-нибудь над окружающими, не отделены от них, а тесно связаны с рабочим населением и бытом. Щуклин — механик, работает на заводе. И к нему и к Соловьеву постоянно приходит, неудержимо тянется всякий народ — и по партийному делу, и просто так.

Подобно людям, сюда сходятся также все смысловые линии лебедевского романа. В большевиках синтез основных мотивов книги: не просто соединение, но трансформа-

ция, образование нового и высшего качества. Таким образом, если «Товарищи» только начало большой литературной конструкции (а логика материала говорит за это), то пред нами смелый замысел: рост Октября изнутри народной, изнутри рабочей массы. Но в выполнении этого замысла Лебедев идет от фольклора и фольклорной стилизации. Его Русь — это Русь бродяжная, и, чуть приглядевшись, можно различить в толпе его действующих лиц традиционные фигуры: правдоискателя (Елизар Иваныч), разбойника (атаман), отшельника (Огнев). Лебедев словно бы говорит нам: смотрите, я возьму самые традиционные, самые привычные образы народного творчества и литературы и покажу вам, как можно неожиданным поворотом ситуации, небольшим изменением обстановки сообщить этим, казалось бы, до конца использованным образам и положениям новую жизнь и новое содержание. Он как бы бросает намеренный вызов, убежденный в своем торжестве. И действительно, переиначить тему разбойника и тему правдоискателя, осовременить, перевернуть ее схему наоборот — идея острая и увлекательная, хотя, быть может, и несколько внешняя, то есть более затейливая, чем глубокая. Но на самом деле Лебедев далек от вызова и от эксцентрики. Для него традиционные образы и положения не материал для блестящего парадокса и не силомер, на котором он пробует крепость своих писательских мускулов. Он берет их всерьез, повинуясь внутреннему тяготению к ним и своей близостью к породившему их искусству. Это придает его книге органический характер, но зато образует противоречие между методом и целью.

Если бы Лебедев хотел только перевернуть традиционную схему, то он должен был бы прибегнуть к более острым, утрированным, резким средствам выразительности. Между тем, у его книги мягкая фактура, и его почерк лишен слишком явственных нажимов, отличающих парадоксалистов. Но Лебедев исходит от фольклора не только в выборе традиционных «масок» и ситуаций. Зависимость здесь сложнее и глубже. Фольклор привлекает его сам по себе и оказывает огромное воздействие на всю систему его художественных средств. Это проявляется и в преобладании сказа, основной стилевой стихии «Товарищей», и в развитии характеров, и в самом строении книги. Лебедев

рассказывает в «Вятских записках» о своей литературной учебе: «Я засел в публичную библиотеку для того, чтобы читать, чувствовать на своем языке великолепную речь. Я читал сказки, словарь Даля, пословицы и поговорки, песни». Эта языковая школа, эта преемственность от сказки и пословицы дает себя чувствовать во всем, что написано Лебедевым. Его сказ лишен натуралистических тенденций и упора на экзотику. В нем мы не найдем ни характерных искажений, ни комически-любопытных уродливостей, ни «вкусных» провинциализмов. Ему одинаково чужды и Гоголь, и Лесков, и Зощенко, и Замятин. Но это значит также, что лебедевский сказ не рассчитан на то, чтобы быть средством бытовой, классовой, групповой характеристики. Конечно, и он не обходится без известной социальной окраски, и местами, например, в рассказе о «Красивом Осипе», она достигает большой густоты, но в ней нет той локальной определенности, какую мы встречаем у Гоголя или Лескова. Это не пестрый жаргон городского мещанства, как у Зощенки, не язык рабочей окраины, как у Лаврухина, не цветное, отдающее стариной слово поморского крестьянства, как у Замятина. Это простонародная речь в ее общем, в ее обобщенном виде. Можно заметить, что основа тут крестьянская, но она нисколько не подчеркнута, она проступает неясно, как фон. Для большинства писателей сказ — сильно преломляющая, интенсивно окрашенная среда, посредством которой достигается наибольшая выпуклость социальной или областной характеристики; инородная стихия, куда автор погружается на время с точно определенной целью. Для Лебедева сказ — не инородная стихия, а литературный принцип, начало, возвращающее искусству чистоту линий и свежесть. Поэтому он отбрасывает имитацию, погоню за раритетом, за необычным или комическим словом и старается усвоить самый «закон» народного искусства, проявляющегося через сказ. Ибо сказ для него только проявление народности в искусстве, нечто аналогичное тому, чем была народная песня для немецких романтиков. Очень большого расстояния между собственным языком и сказом у него нет. Пишет ли он сказом или от себя — при всем различии манер, принцип остается тот же. Это — непосредственность интонации, богатство жеста. Это — радость теплого слова, еще

бытующего в жизни, это — несмешанность красок примитива. Лебедев недаром увлекается детским рисунком, которому посвящены превосходные страницы в «Вятских записках» и которым, как лучшим украшением, он иллюстрировал свою книгу. В детском рисунке он ищет того же, что и в сказе: непосредственности, первоначальности, чистоты линий, простой и выразительной силы, противопоставленной блеклой книжности и неврастеническому усложнению «интеллигентской» литературы. Таким образом, за тяготением к сказу у Лебедева скрыта целая философия искусства, и в этом его существенное отличие от такого, например, автора, как Лаврухин, который в своих исканиях идет путем несколько схожим с лебедевским. Органичность стремлений Лебедева предохраняет его от опасности впасть в формализм, подчинивший себе автора «Невской повести». Художественная система «Товарищей» построена для работы, для жизни всерьез. И Лебедев в ней живет, работает, мыслит. Но и он не может избежать стилизации. Простота примитива не дается даром. У современного писателя, для которого она не является непосредственным самовыражением и который проделывает к ней обратный, иногда очень длинный, путь от сложности, в этой простоте непременно будут элементы игры в простоту. Лебедев подпадает под действие общего закона: он и увлекается и стилизует.

Фольклор, так решительно воздействовавший не только на стиль (в узком смысле), но и на философию искусства у Лебедева, должен был сказаться на построении образов в его романе. В соответствии с динамической установкой «Товарищей» следовало бы ожидать широко развернутых и р а з в и в а ю щ и х с я характеров. Особенно важен момент развития: ведь в переходе бунтарей и мечтателей в революционеров и заключен смысл романа. Но стилевая установка здесь не совпала со смысловой и оказалась сильнее последней. Все характеры Лебедева по существу неподвижны: они приходят к концу романа такими же, какими вошли в него. Это неподвижность образа в сказке, всегда себе равного и неизменяющегося. Иванушка-дурачок не становится умнее: он всегда был умен, только другие этого не замечали. Герои Лебедева изменяются по тому же принципу: они всегда были революционера-

ми, только сами этого не знали. Что ж, в этом есть немалая доля истины. Но то, что они не знали, а потом осознали,— переворот такого огромного значения, что он должен был сказаться во всей психике. Человек осознавший — уже совсем не тот, каким он был до осознания. У Лебедева же дается — и то намеченное пунктиром — лишь идейное вызревание, как проясняющаяся память о чем-то давно известном. В его людях не возникает новое качество: все уже лежало заранее готовым в их душе и только ждало проявления. Но это, как говорил уже (по аналогичному случаю) Гегель, исключает возможность развития, допуская только количественный рост. Конечно, отсутствие динамики образа можно было бы отнести за счет того, что роман является только приступом к целой трилогии и характеры получат развитие только в дальнейшем. Но, во-первых, мы вовсе не знаем, осуществится ли действительно такое продолжение, не знаем даже, намечено ли оно автором всерьез. Мы должны считаться с книгой как с данностью, как с законченным целым. Во-вторых, уже в «Товарищах» ряд действующих лиц (Константин Парамонов, Успенский, Елизар Иваныч) находятся в состоянии эволюции, и эта эволюция должна была быть показана. Роман дает достаточно материала для динамики образа и достаточно оснований ее требовать. Прибавьте к этому особую писательскую убежденность Лебедева, сквозящую во всей его манере, сознательный выбор им своего литературного пути (см. «Вятские записки»), и вы увидите, что неподвижность образа является здесь принципом (идущим от сказки, от народного эпоса), так что если бы автору указать на нее, то он вовсе не счел бы ее недостатком.

Любопытен и самый отбор «типажа». Географическая и социальная среда — рабочий Урал. Тема — вызревание революции. Казалось бы, замысел подсказывает писателю необходимость черпать свой человеческий материал с завода, из мастерской, из рабочего поселка. Повидимости, так и происходит. Но вглядитесь в эту толпу персонажей пристальнее: вы убедитесь, что перед вами больше Русь бродяжная, чем рабочая Россия. В поле зрения Лебедева попадают главным образом люди какой-нибудь упорной мечты: золотоискатели, бродяги, странствующие мастера, монахи, а сами рабочие взяты преимущественно

не в их трудовой обстановке, не на заводе, а тогда, когда они переходят с места на место в поисках работы, скрываются в лесах от преследования, шагают по глухим тропам. Отчасти это вызывается смысловой установкой романа, о которой я уже говорил, желанием показать, что в дореволюционной России более или менее одаренный человек из «низов» не находил применения своим способностям, что страшное давление жизни выталкивало его в бесплодную фантастику мечты, в странничество, в преступление. Но в неменьшей степени это обусловлено чисто литературной потребностью: странствия, остановки в пути, встречи с новыми людьми позволяют автору развернуть пестрое богатство вставных новелл с их фольклорной окраской. Такое строение вполне согласуется со стилевой системой Лебедева, но никак не вызывается необходимостью замысла и даже противоречит ей. Хотя вставные новеллы, быть может, самое лучшее в лебедевской книге, хотя они почти всегда проникнуты резким плебейским духом, переоценивающим вещи наново, так, как они видны не сверху, а снизу общественной пирамиды, но всё же основная тема отодвигается ими назад. Сказ об Осипе Красивом, эта остроумная перелицовка библейской повести, характерная в устах человека из народа, из эксплоатируемых классов; история о барине, который всю жизнь посвятил жратве, или о другом, который всю жизнь собирал красивую мебель и редкие вещи; рассказ о том, как Елизар Иваныч поссорился с костромскими мужиками из-за того, что те говорили, будто никакого Каспийского моря нет,— все это, и многое другое, ярко, сильно, читается с удовольствием, но все это — уходы в сторону, боковые линии, отростки темы, вариации ее отдельных частей. Они необходимы Лебедеву как писателю, они дают выход его склонностям и овеществляют его понимание искусства, но они не необходимы для развития темы, ее движения вперед, а часто и мешают ему. Чем больше фольклора, тем статичнее становится роман Лебедева.

Но есть в этом и другая сторона. Дело в том, что во всей его художественной системе, где плебейская устремленность сочеталась с тягой к фольклору, к первоначальной простоте искусства чистых линий и несмешанных красок, к примитиву детского рисунка, есть элементы литера-

турного народничества — правда, не традиционного, а чрезвычайно сложного, где сплавилось очень многое — от Глеба Успенского до Хлебникова. Хлебникова здесь, пожалуй, даже значительно больше, чем Успенского. Типаж бродяжной Руси должен был появиться у Лебедева, должен был проступить из-за контуров заводской России, ибо он ему больше по плечу и по нраву. Это даст ему в то же время возможность как будто избежать противоречия между общественно-политическим развитием героя и его психологической неподвижностью. В сущности, у героев Лебедева нет эволюции, а есть только переключение: энергий. Бунтарь переключается в революционера; энергия меняет знак. Субъективно и в литературном плане противоречие уменьшается. Объективно и в плане реальном (то есть в смысле соответствия действительности) увеличивается. Вызревание революционера — процесс гораздо более сложный, и путь от мечтателя и бунтаря к большевику значительно длиннее. А главное, основной фонд, откуда пролетарская революция черпала свои человеческие резервы, был совсем иным.

Расхождение между стилевой системой Лебедева и замыслом его романа — несомненно, и тут нельзя оставаться равнодушным наблюдателем, только констатирующим явление. Лебедев — сложившийся и подлинный художник. Он молод в том смысле, что за ним еще немного сделанного и он не успел приобрести широкой известности, но о нем никак нельзя сказать, что он начинающий. Я назвал его убежденным — вот слово, которое как нельзя более подходит к его литературному облику. Он убежден в своей художественной правоте, в истине своего понимания искусства. Такую убежденность сразу чувствуешь. Ее не всегда приемлешь, она заставляет нередко спорить, не соглашаться, но она всегда создает нечто крупное и характерное. И вот именно потому, что Лебедев серьезный писатель, с ним приходится спорить: это трудно (потому что трудно разубедить человека, взгляды которого так прочны и органичны), но необходимо, ибо противоречие между лебедевским пониманием искусства и задачами, которые он себе ставит — и неизбежно должен ставить,— может вырасти в грозную силу, способную парализовать действенность его творчества.

В основе работы Лебедева лежит убеждение, что подлинные родники искусства находятся в фольклоре и примитиве. Детский рисунок, народная сказка, поговорка — вот координаты его творчества. Вообще говоря, взгляд этот очень не нов (вспомним хотя бы романтиков), и в нем есть своя правда, не безразличная для нас. Вопрос весь в том, как понимать народность и что брать от нее. Для Лебедева здесь вперед выступает примитив, чистая, неосложненная линия, отсутствие анализа, свет, не прошедший еще через разлагающую его призму. Это — народное искусство, противопоставленное всему остальному, «ненародному» искусству, как плебейское, но вместе с тем, и как искусство первых, невысоких ступеней общественного развития. Если вы хотите узнать настоящую меру сил Лебедева, прочитайте то, что он пишет о детях (девочка, например, рассказывает страшную сказку: «Пришли какие-то и съели всех») или вставные новеллы «Товарищей». Тут стилевая установка и тема находятся в гармонии. Но когда он прилагает свои принципы к материалу общественно- и культурно-сложному (основная линия «Товарищей»), неизбежно возникают противоречия. Система простой простоты, чистая линия примитива оказывается недостаточной для изображения многообразия развитой классовой борьбы и участвующих в ней людей. Лебедевская концепция искусства (как она вырисовывается из его художественной данности и отдельных высказываний) предполагает существование оторванных от общего культурного развития крестьянских масс, вырабатывающих, в стороне от больших путей цивилизации, где паразитирует «интеллигентская» литература, свой устный эпос и песню. Но это архаизм, это прошлое искусства. В нашей стране противопоставление народа и интеллигенции лишается смысла. Крестьянство вовлечено в общекультурный процесс. Оно ежедневно, ежечасно выделяет из себя новую интеллигенцию: врачей, инженеров, учителей, агрономов, техников. Оно меняет свои жизненные навыки и бытовые условия. Противоположность между городом и деревней начинает сглаживаться, и в дальнейшем это сближение пойдет все более ускоренным ходом. И искусство, которое деревня создает, не есть уже обособленное, крестьянское, «народное» в кавычках, выросшее на отрыве от культуры, от гра-

чоты, устное по необходимости творчество, а часть общего искусства Советской страны. Оно возьмет многое от народного эпоса и песни, их жизненность, их прямоту, богатство их языка, но оно не пойдет по пути примитива. Это не будет отвержение «интеллигентской» литературы в пользу народной, а новый сплав, куда войдут отдельные элементы народного и «интеллигентского» искусства, но по-новому осмысленные, подчиненные иным потребностям, чувствам и заданиям, поднятые на высшую ступень — искусства социалистического.

Лебедев — художник большого дарования и большой серьезности. Он ведет свою линию сознательно и уверенно. В его искусстве мало случайностей. За его словом писателя — продуманная стилевая система. Но это относится и к его ошибкам. Несмотря на противоречие между установкой и замыслом, «Товарищи» остаются книгой, которая сумеет дать многое каждому из читателей[1]. Но если ей суждено быть продолженной, то, по мере того, как обстановка станет делаться все более сложной и действие приближаться к нашим дням, противоречие будет неизбежно возрастать. Поэтика народничества и примитива — неподходящий метод для художника, взявшего пролетарскую революцию своей темой. В «Товарищах» автора до известной степени вызволяет обстановка, время, глубокая власть традиции над людьми и бытом. Но грандиоз-

---

[1] Можно было бы отметить в ней известные недостатки стилистического порядка, например, частые повторения одних и тех же слов, производимые без видимой надобности и уж во всяком случае с чрезмерной, рассеянной щедростью, так что получается впечатление, будто автор вязнет в них: «...Но он *был мертв*. И этому никто *не верил*, что Коновалов *был мертв*, и те, *которые* уже раньше были снесены в больницу, *некоторые* начинали приходить в себя и хотели говорить с Коноваловым, и никто *не верил*, что он лежал на койке *мертв*. Всех поднял к жене, к детям. А к нему жена с сыном пришла уже как к *мертвому*, и *не верила*, что он *мертв*...» Это почти общее правило у Лебедева: он словно бы мыслит крупными стилистическими единицами и пренебрегает более детальной обработкой фразы. Впрочем, если у него легко встретить повторения, иногда очень досадные, зато чрезвычайно редко попадается фальшивое или неудачное определение. Лебедев — художник уверенной, но не всегда тщательно работающей руки. Но недостатки такого рода отступают на задний план перед основным противоречием темы и стилевой установки.

ные классовые битвы гражданской войны, гигантское изменение социальных условий и человеческого типа в эпоху социалистической реконструкции со всей силой обнажат недостаточность его статической и ограниченной в своих средствах стилевой системы. Конечно, в гражданской войне (как и в войне вообще) скрыты большие соблазны для писателя этого толка. На привалах и у костров можно рассказывать такие же вкусные истории, как в избушках золотоискателей и в общих камерах тюрем. Много традиционных и элементарно-мощных чувств, много непосредственной, уходящей корнями в народное творчество поэзии связано с войной, питается ею. Война давно обыграна фольклором, и можно пойти по этой привычной дороге, которая сулит немало ярких находок, но зато обесплодит книгу и придаст ей декоративный характер. Но Лебедев слишком сильный художник, чтоб удовлетвориться ролью орнаменталиста. И потому он сам должен будет притти к необходимости перестроить свою художественную систему, как бы органична она ни была. Для этого ее не нужно вовсе сломать, но только лишить абсолютности, ввести диалектику развития, психологическую глубину и перспективу.

ДИАЛОГИ, В КОТОРЫХ БРАНЯТ АВТОРА, А ТОТ НАХОДИТ НЕОЖИДАННУЮ ПОДДЕРЖКУ СРЕДИ ПУБЛИКИ

— Бесформенная книга!

— Претенциозная!

— Странная без надобности!

— Хаос заметок, где мысли расползаются в разные стороны, как раки в корзине.

— Неудавшееся желание пооригинальничать. Остри, остри! Острее Шкловского все равно не будешь.

— Дурное соединение слишком длинных статей со слишком отрывочными записями.

— Упрекает Лаврухина в фрагментарности, а сам составил мозаику из отрывков.

— Иронизирует над «западниками» и тут же явно французит.

— Обличает всяческую красивость, не чувствуя собственной приверженности к фразе.

— И почему именно «Мысли вслух»? Значит ли это, что у автора есть и другие мысли, которые он вслух не высказывает, а предпочитает хранить про себя?

— А, может быть, это значит просто то, что значит? То есть, что автор думает вслух, старается показать не столько результаты, сколько живой ход мысли, ее черновую работу, что он хочет найти какой-то иной способ выражения, более свободный и непринужденный, чем обычный строй статей.

— Классический случай несоответствия формы и содержания! В таком стиле можно вести мелкую журнальную полемику, с подковыриванием и колкостями, остротами и личными выпадами, как это делали когда-то в своем днев-

нике лефы. Это писатель в дезабилье и на даче, писатель au naturel. Но здесь затрагиваются каждый раз большие вопросы искусства. Их нельзя решать походя. Мысль должна быть развернута и аргументирована. Иначе — ряд загубленных тем и даром затраченное остроумие.

— Ну, я понимаю, дневник, непринужденное выражение мыслей и всякая такая штука. Но ведь и дневник имеет свою тему. Где же она тут? Я ее не вижу. Подайте мне тему, а то я и читать не стану.

— Но если бы в дневнике была одна единственная, сквозная тема, то это был бы не дневник, а систематическое исследование. Многотемность в природе дневника. Ведь туда и заносится, день за днем, то, что интересует и трогает человека. Можно возражать против самих мыслей или их способа выражения. Можно находить их неверными, неглубокими, дурно изложенными. Но нельзя ставить дневнику в вину то, что он дневник.

— Зачем вообще понадобилась автору такая форма? Ведь согласитесь, что это не дневник в прямом и житейском смысле слова, а скорее стилизация дневника.

— Думаю, что дело сложнее: и не просто дневник и не стилизация. Видите ли, у каждого человека, который много лет работает в литературе и для которого она не безразличная вещь, образуется какой-то запас мыслей, ярко окрашенных личным восприятием. Они возникают как бы случайно: толчком может быть услышанная фраза, прочитанная книга, странно составленная афиша, вопрос, заданный где-нибудь на собрании литкружка, спор, разгоревшийся за полночь по поводу детских рисунков или Палеха, ночь, когда идешь по опустевшему городу. Они затрагивают самые различные стороны искусства. Они настоятельно ищут выражения, но они не всегда могут найти его в статье, исследовании, в привычных формах работы...

— Вы рассказываете об этом так обстоятельно, словно бы сами писали эту книгу или словно бы автор ежедневно советовался с вами перед тем, как сесть за письменный стол.

— Нет! Я только стараюсь вдуматься в закон книги и поставить себя на место автора.

— Хорош закон! Смотрите, мол, на меня, какой я ум-

ный. Даже слова, которые я случайно роняю по пути, даже пылинки, слетающие с рукава моего платья, или крошки, падающие с моего стола, все важно, значительно, вкусно. То есть что ни придет в голову, то и вали в книгу! Трудно ли так настрочить целые томы? Это не закон, а беззаконие.

— Но в том, чтобы писать отрывочно, не больше самомнения, чем в том, чтобы сочинять статьи, построенные по всем правилам линейной связи. И разве мысли, выношенные автором,— случайные мысли? Вы хотите знать, что их объединяет? Единство воззрений, единство понимания искусства. Вы полагаете, будто нет ничего легче такой работы и автор справляет ее между прочим, между делом, поплевывая на читателя. Напрасно. Правда, трудность выполнения не имеет слишком большого веса в литературной оценке. Но неужели вы думаете, что сжато выражать мысли, отбрасывая всю промежуточную соединительную ткань, удобнее и проще, требует меньшей затраты энергии, чем вяло растягивать тему в статью путем словесной амплификации, повторений, примеров? что это не вынуждает пишущего к самоограничению? и что если бы дело заключалось только в легкости, то автор не предпочел бы писать статьи в общепринятом роде?

— Пусть так. Но если я еще могу понять «почему?», то я не понимаю: «зачем?» Вы говорите: самоограничение. То есть автора тянуло до конца разработать тот или иной затронутый им вопрос, а он стоически воздерживался от искушения. Зачем? Не лучше ли было поддаться соблазну и детально разобрать две-три проблемы, вместо того, чтобы тратить время на нелегкий, как вы утверждаете, труд оформления множества самых разнообразных мыслей?

— Автор, вероятно, мог бы сказать в ответ следующее: я поступил так, потому что подробная разработка этих мыслей потребовала бы больше, чем целой жизни, а я их должен высказать именно сейчас, ибо это все вопросы не столько теоретического порядка, сколько литературной практики, понимания искусства, и они важны в своей совокупности. Я поступил так, потому что иногда существенно высказать мысль хотя бы в декларативном порядке, поставить ее ребром, и что порой это даже лучше —

вырвать ее из привычного контекста аргументации, где она уже не воспринималась, и заставить ее звучать по-другому, как раздумие, как личное переживание. И, наконец, он бы ответил, что возражающие не совсем понимают сущность литературного доказательства, ибо иногда доказательство мысли состоит в ее точной формулировке, что краткость изложения не есть беглость, писать сжато не значит затрагивать тему мимоходом, и стремление выразить мысль возможно более остро не равнозначно со склонностью к фразе. И думается, он был бы прав. Вы говорите о несоответствии формы и содержания. Я его не вижу. Если Дидро мог набрасывать свои «философские мысли» афористически или в виде отрывков, то почему вы не хотите признать этого права за критиком, пишущим об искусстве?

— Дидро! Сказали тоже! Так то ж Дидро!

— А вот это не ответ. Тут вопрос принципа, а не сравнения, жанра, а не качества. Как бы ни было огромно расстояние между тем или иным автором и Дидро, дело от этого не меняется. Раз вы не упрекаете в противоречии Дидро, писавшего афористически о таких сложных и требующих аргументации предметах, как религия и философия, то вы должны с тем большим основанием признать право на этот жанр за людьми, рассуждающими о литературе, ибо искусство естественнее и легче мирится со свободной связью дневниковых записей. Не будьте педантом. И вы приписываете автору слишком много чести. Выбранная им форма вовсе не так необычна, как вам кажется. Она почти традиционна во Франции XVIII века и в Германии Жан-Поля и Гейне. Ее знала пушкинская пора и знают дневники Андрэ Жида. И если современная критика пренебрегает ею, то вряд ли к своей пользе. Вспомним, что величина статей определяется не столько количеством аргументов, сколько запасом чернил и бумаги.

— Дневник, конечно, хорошая школа умственной подвижности и гибкости стиля. Но для этого нужны более естественные интонации, чем у автора. Ему не хватает свободы, непринужденности, внутренней простоты.

— Я понимаю его стремление к четкости. Точность — это литературная честность, это уважение к читателю. Но

у него все слишком отделано и несвободно. Этот дневник заставляет больше, чем нужно, напрягаться. Он утомителен. Если автор хотел сделать свою книгу книгой для чтения, то ему это не удалось.

— И почему статьи даже не разделены на главки! И почему такие длинные абзацы! И кому это под силу одолеть!

— И растянуто! И умничание! И афоризмы! И можно проследить всю продукцию Academia за прошлый год: Поджо, Эккерман, Чайковский!

— Это называется начитанностью!

— Или примечаниями на полях.

— Монтаж плох, потому что неорганичен. Так утверждает автор. Его книга монтажна. Вывод следует сам собой.

— Монтаж плох, если он неорганичен.

— А разве он может быть иным?

— Да, когда его части скреплены каким-либо внутренним единством.

— Но какое же единство может быть между дневниковыми записями, говорящими о Гете и Чайковском, диалогами, посвященными всякой всячине, и статьями, разбирающими произведения современных молодых авторов?

— Мне кажется: единство общих мыслей, принципов оценки. То, что было высказано в виде предпосылки в одном месте, проводится, как метод, в другом.

— Ничего этого я не вижу!

— Тут, может быть, виноват автор. Но, может быть...

СОДЕРЖАНИЕ

ЧИТАТЕЛЬ!

СООБЩИТЕ ВАШ ОТЗЫВ ОБ ЭТОЙ КНИГЕ, УКАЗАВ СВОЙ ВОЗРАСТ, ПРОФЕССИЮ, ГДЕ РАБОТАЕТЕ И АДРЕС,

Государственному издательству «Художественная литература» (Массовый сектор)

Москва, Центр, ул. 25 Октября, 10/2

Редактор В. Ермилов
Технический редактор О. Чеботарева
Корректора В. Казанский
и В. Покровская
Переплет Н. Шишловского

Сдано в набор 20/X 1935 г. Подписано к печати 19/II 1936 г. Изд. № 965. Зак. № 185. X—70. Уполн. Главлита Б—13291. Тир. 5000. Формат $82 \times 110^{1}/_{32}$. $17^{1}/_{2}$ печ. л. 13,75 авт. л. 15,5 уч.-авт. л.

Цена 3 р. 60 к. Переплет 1 р. 25 к.

11-я тип. и шк. ФЗУ Мособлполиграфа
Москва, 2-я Рыбинская, д. 3.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
6	15 сверху	прпховил	приходит
26	7 снизу	à thése	à thèse
42	2 „	любовей	любвей
59	8 „	гиперболиза-цией	гиперболизаций
72	16 сверху	Сеныка	Сенька
78	4 снизу	это—этот же	это—тот же
119	5 „	эволюции смен,	эволюции, смене
120	6 сверху	Причем	Прием
162	20 сверху	дают	дает
201	18-17 снизу	для искусства не-искусства	для искусства и не искусства
Содержание	3 сверху	о Гавриловиче	о Габриловиче

А. Лежнев. Об искусстве.